الاستعارة فى الدرس المعاصر

وجهات نظر عربية وغربية

الدكتور/ عيد محمد شبايك

٢٠٠٥

دار حراء للنشر
ش شريف - القاهرة

الاستعارة فى الدرس المعاصر

وجهات نظر عربية وغربية

الدكتور/ عيد محمد شبايك

٢٠٠٥

دار حراء للنشر
ش شريف - القاهرة

شبايك ، عيد محمد
الاستعارة في الدرس المعاصر « وجهات نظر عربية و غربية » / عيد محمد شبايك
ط١- القاهرة : عيد محمد شبايك ، ٢٠٠٦ .
٦٠ص ؛ ٢٤ سم .
تدمك ٤ ــ ٣١٥٦ ــ ١٧ ــ ٩٧٧
١- البلاغة العربية ــ البيان
أ ــ العنوان

تقـديم :

لقد أصبحت الاستعارة اليوم رؤية للعالم ، وكشفاً لعلاقات جديدة ، وبين الفهم لها واللا فهم ، وبين التعامل معها واللا تعامل ، صارت من دليل إقناع إلى رؤية تحتاج إلى تفسير ، الأمر الذي أوجب استراتيجية جديدة في بحثها ، وهذا ما تقوم به الدراسات المعاصرة . إن الاستعارة من أبرز صور التجديد في معاني الشعر ومضمونه ، وعليها المعول في كثير من مسائل البلاغة والنقد . فالاستعارة ترمى إلى الكشف عن المعنى المراد وتتنافى مع الكذب ، لأنها تعبر عن الانفعال والوجدان اللذين يعمقان الإحساس بالأشياء، فضلاً عن إبرازها لقدرات الشاعر وإمكاناته في توليد الصور وابتكارها ، وذلك بفضل ما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير .

وليست الاستعارة مظهراً من مظاهر لغة الشعر فحسب ، بل أصبحت مظهراً واضحاً وظاهرة ملموسة في اللغة العادية ، والدليل على ذلك شيوع الاستعارة بين الناس في لغة الحياة اليومية حيث نسمعها في كلام الناس دون إدراك منهم أو قصد إلى ذلك ، لذلك لم يقتصر الاهتمام بموضوع الاستعارة – في الدراسات المعاصرة سواء منها العربية أو الغربية – على تناول البلاغيين التقليدين لها ونهجهم في دراستها ، بل تعداهم إلى الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء اللغة ، فقد أنتج هؤلاء بحوثاً عميقة في الاستعارة كل حسب حقله الذي يعمل فيه .

ولا شك أن دراسة جوانب التفكير الاستعاري عند الغربيين يخدم الدرس العربي للاستعارة لفتحه مجالاً أكثر اتساعاً لفهمها ، وللكيفية التي تؤثر بها في اللغة وفي طريقة التواصل بين البشر ، فقد درج البلاغيون العرب على دراسة الاستعارة من الناحية الجمالية والنظر إليها على أنها ظاهرة استثنائية في اللغة ترتبط غالباً بلغة الشعر ، وبأنواع الكتابات الفنية ، وتعد هذه النظرة إلى الاستعارة نظرة ضيقة ، لأنها تقصر الاستعارة على لغة الشعر ، غير أن شيوع الاستعارة بين الناس في لغتهم اليومية يجعلها ظاهرة واضحة ومهمة في طريقة التواصل بينهم ، وهي حقيقة ربما تكون مدركة ، ولكنها لم تترجم إلى موقف نقدي ، لأنها تبدو في الشعر أكثر تألقاً وأقوى تأثيراً ، غير أن الدور الذي تقوم به

الاستعارة في غير لغة الشعر (اللغة العادية) دور غني بتأثيره ولا يمكن تجاهله . ولدينا كثير من الدراسات الجادة في دراسة الاستعارة تؤكد ذلك الاهتمام [1].

هذا بالإضافة إلى البحوث الكثيرة التي نجدها في المجلات النقدية [2] ، حيث تناول أصحابها موضوع الاستعارة من جوانب متعددة ، لذلك سأشير فيما يلي إلى جهود بعض نقادنا المحدثين في دراسة الاستعارة ، ثم أعرض عرضا موجزا لدراسة الاستعارة عند النقاد المعاصرين الغربيين من خلال عرض نظريات الاستعارة كالتداولية والاستبدالية والتفاعلية والسياقية مما يساعد على تقديم تصور شامل لفهم طبيعة الاستعارة ، والكشف عن كثير من جوانبها ، والمشكلات التي تثيرها ، والأثر الذي تحدثه في الأسلوب .

---

[1] من هذه الدراسات : -

- الصورة الأدبية . د. مصطفى ناصف .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . د. جابر عصفور .
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . الولي محمد .
- الصورة الفنية في النقد الشعري . د. عبد القادر الرباعي .
- الصورة والبناء الشعري . د. محمد حسن عبد الله .
- فن الاستعارة . د. أحمد عبد السيد الصاوي .
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية . نعيم اليافي .

[2] من هذه البحوث :-

- بنية الاستعارة . سعيد السريحي . مجلة علامات في النقد الأدبي ١٩٨٦ .
- الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى ق ٥ هـ . مجلة فصول ١٩٩١ .
- الصورة الأدبية – الماهية والوظيفة . عبد الملك مرتاض . مجلة علامات . ديسمبر ١٩٩٦م .
- فلسفة البلاغة (مترجم) ريتشاردز . مجلة العرب والفكر العالمي ١٩٩١م .

أولاً : الاستعارة عند ناصف :-

للدكتور مصطفى ناصف اهتمام كبير بالصورة الأدبية وبخاصة الصورةُ الاستعاريةُ " فالصورة تستخدم للدلالة على كل ماله صِلة بالتعبير الحسي ، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري " [1] ويؤكد ناصف على الصورة الاستعارية الحية " فَرَبْطُ الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثرُ صواباً لأنه أوفي تحدداً " [2] .

ويبوئ ناصف الاستعارةَ مكانةً رفيعةً دون التشبيهِ والكناية ، ولهذا فإن مفهوم الشكل الأدبي أو الأدبية عنده تكاد ترادفُ الاستعارةَ الحيةَ ، يقول : " يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية مَن الشعر ، فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير ، مَن مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية ، ولكن الاستعارةَ تظلُّ مبدءاً جوهرياً وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر " [3] .

لهذا الاهتمام والتقدير المفرط للاستعارة ، نراه يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد الاستعارة ، " فهي بالشعر على الخصوص أمسُّ رحمًا " [4]. وهي لا تزال مبدأ جوهرياً وبرهاناً جليا على نبوغ الشاعر وعبقريته ، وأن الاستعارة تعتمد على ما في الكلمة من حملٍ أو خصبٍ كامن ، وحين تُستخدَمُ الكلمةُ استخداماً مجازياً تكتسبُ قوةً لم يكن لنا بها عهدٌ قريب ، ففي قول شكسبير (العالم كله مسرح) نجد التعبير أقوى من أية مجموعة من المساقات الحرفية التي تستخدم فيها كلمةُ المسرح ، وواضح أن كلتا الكلمتين أضفت

---

(1) الصورة الأدبية ص ٣ .

(2) نفسه ص ٣ .

(3) الصورة الأدبية ١٢٤ .

(4) الصورة الأدبية ص ٤٧ .

على الأخرى ، وأن ما بينهما من تبادل الأثر هو الجِدَّةُ الحقيقية التي تميز بها التعبير من مساقات الكلمة الحرفية [١] .

ويؤكد الدكتور ناصف على وجوب التفريق بين الاستعارة بوصفها عملاً أساسياً في التفكير ، والاستعارة بوصفها الخاصة النوعية للشاعر ، فالاستعارة بالوصف الأول تعنى أننا حين نرى قطة لا نستطيع أن نعرف أنها قطة إلا من خلال ملابسات ومساقات ماضية ، وكل حكم يعتمد على المشابهة التي تلعب دورها ، لكن من الواجب ألا نخلط بين عروة الفهم الفطري العام والإدراك الشاعري الخاص [٢] .

ويعد د. ناصف من أول النقاد المعاصرين الذين طرحوا أفكار ريتشاردز عن التفاعلية [٣] كما عرض أيضاً لأفكار ماكس بلاك Max Black وهو أحد النقاد الغربيين المعاصرين الذين توسعوا في عرض النظرية التفاعلية بحيث إنها أضيفت إليه كما أضيفت إلى ريتشاردز .

ويرى ناصف أن النظام الاستعاري عدو إدراك الحقيقة أجزاء متمايزة ، إنه يريد بلوغها في جملتها ... ولو راقبنا الاستعارة بأداة العقل ، لا بأداة الحدس ، لبدت الاستعارة من قبيل اللف والدوران الذي يكتنفه لون من الغموض الفكري ، والعجز عن التحديد [٤] ويعلل ذلك بأن الاستعارة ليست تركيباً عقلياً معتاداً يسهل تفكيكه إلى عناصره ، إن عناصره الدقيقة لا وجود لها في خارج المثال الاستعاري ذاته ، وإنما أخذ الباحثون أو أكثرُهم بتحليل الاستعارة ناسينَ أن الاستعارةَ والحدسَ متلازمان .

إذن فالدكتور ناصف يرى أن الحدس يُشَكِّلُ ركيزةً أساسية في فهم الاستعارة ، لأن معني الاستعارة يقفز إلى الذهن بشكل فوري نتيجة عمل الحدس . وهو متأثر في ذلك بأفكار ريتشاردز في قوله : " إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسى لأوجه

---

[١] الصورة الأدبية ١٢٥ .

[٢] السابق ص ١٣١ .

[٣] انظر الصورة الأدبية ص ١٢٤ - ١٥٢ ، ونظرية المعنى ص ٨٤- ٩٩ ، اللغة بين البلاغة الأسلوبية ص ٤٨٧ - ٥٢٦ ، وقارنه بما كتب ريتشاردز في (The Philosophy of Rhetoric) وأنظر أيضاً فلسفة البلاغة (مجلة العرب والفكر العالمي العددان (١٣-١٤) ربيع ١٩٩١ م ، ص ٣٧-٥٧

[٤] الصورة الأدبية . ص ١٣٣ .

المجانسة بين الأشياء [١] وهذا يتفق مع أصحاب النظرية الحدسية للاستعارة الذين يؤكدون على أن المعنى لا يمكن أن يشتق بواسطة صياغته من تحليل العناصر الحرفية فقط ، بل لابد من عمل الحدس من أجل تميز ذلك المعنى الاستعاري وفهمه .

إن غاية الاستعارة ليست الوضوح البصري أو الحسي الدقيق ، فالفن عندما يجعل من المعنى حسيا عيانياً إنما يريد أن يجعل الإحساس خصباً ، وأن يخرج منه فكرا ، والشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى إنما يريد أن يعبر الحسى إلى الخيالي والفكري ، وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، إنما مرجعها إلى أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثل خيالي ... وليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والاحساسات المباشرة ، بلحمها ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث في الإدراك معنى النسق والنظام [٢] .

ويشيد . ناصف بالدور الذي تؤديه الاستعارة في أى مجال من مجالاتها ، فهي ليست عنصرا إضافيا أو تزيينيا ، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها .. وهي وسيلة لتجديد اللغة وبث الحياة فيها .. فإذا حاول الشاعر أن يكون دقيقا فعليه أن ينهج سبيل الاستعارة ، فهي تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوبة وامتياز حقيقيين [٣] .

إن النظام الاستعاري قادر على أن يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات ، لذلك فالتكوين الأدبي للاستعارات يدمج المساقات الماضية التي شاركت فيها الكلمة من قبل ، ويتيح الفرصة لشعراء جدد لكي يخطوا باللغة خطوات جديدة نحو صياغات لم تعهد فيها ، تعيد لها إشراقها وجدتها [٤] .

---

(١) Ritchards, The Philosophy Of Rhetoric,P: 89 .

(٢) الصورة الأدبية ص ١٣٨ –

(٣) الصورة الأدبية ص ١٤٧

(٤) من الشواهد الجيدة على ذلك ، انظر سعيد السريحى ، بنية الاستعارة ، ج١ . م١ _ مايو ١٩٩١ م ص ١١٢ – ١١٧ ، وانظر ايضا تامر سلوم في تحليل قول طفيل الغنوي : وجعلت كوري ... ص ٣١٣ .

وللدكتور ناصف موقف من مفهوم المشابهة في الاستعارة ، يقول (جرت النظـــرة القديمة على البحث عن التشابه الموضوعي بين حدى الاستعارة ، ويمكن أن يدرك المتأمل مدى الوطأة التي يعانيها البلغاء حين يعبرون النماذج المصنوعة إلى الشواهد الأدبية [١] .

ويضيف قائلاً : " إن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالباً ، ومـن الواضح أننا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها في صفة أو صفات ، فالاستعارة بنت الحـدس ، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها ، فضلاً على أن هذه المشابهة تقيد بما هو خارجي ظاهري [٢] . وهو هنا يتفق مع أصحاب النظريـــة الحدسـية فـي قولـهم بـأن الاستعارات تعطي قوة إضافية للتعبير اللغوي ، وفي رفضهم أن تكون هناك صيغ محـــددة لشرح المعاني الاستعارية – كالمشابهة مثلاً – لأن هذه الصيغ ليست كافيــة فــي شــرح الاستعارة ، كما يرفضون استبدال التعابير الاســـتعارية بتعـــابير حرفيـــة مســاوية ، لأن الاستعارة إذا شرحت بمعناها الحرفي فقدت كثيراً من قيمتها . ومعنى هذا أن الربط بيـــن الظواهر الواقعية المتباعدة – بل المتنافرة – يحتاج إلى الإدراك الحدســـي الــذي يضــع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة فيمزج بينها بشكل يجعلها تبدو متجانسة [٣]

على أية حال فالمشابهة تقوم بدور أساسي في تقريب فهم الاستعارة ، وفي إنتاجها ، ولكن إثباتها ليس بالضرورة إثبات مشابهة ، لأن الإثبات الاستعاري يستمر صادقا ، وإن كان معناه خاطئاً ، كما أن هناك استعارات لا تعتمد على أية مشابهة ، نحو (استقبال حـار ، الوقت يطير ، شخص مر) . [٤]

لذا يتفق معظم النقاد المعاصرين على " أن العلاقات بين المركبـــات فــي الأشـكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة ، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال وعلى الإسقاط الروحي ، إنها علاقـــات لا تقــوم علــى المشــابهة ،

---

[١] نفسه ص . ١٣٩ .

[٢] نفســه ص ١٤٠ .

[٣] شواهد على ذلك انظر ماكليش أرشيبالد (التجربة والشعر) ص ٨١ ، ٩٦ – ٩٧ .
وانظر عدنان قاسم (التصوير الشعري) ص ١٠٨ – ١٠٩ .

[٤] النظرية الاستبدالية ص ٥٦ ، ٦٨ ، نقلا عن . Searle , J. R. Expression and Meaning , P : 93 –
وراجع الولي محمد . الصورة الشعرية ص ٢٤٢ – ٢٤٣ .

أي لا تحمل انعكاسات مقيدة ، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس ، ولذلك فهي انعكاسات حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده " [١] .

إذن لم تعد علاقة المشابهة بقادرة على استيعاب الأنماط الفنية الكثيرة التي جدت بجدة الفن ، وتطورت بتطور الحياة فقد استجدت علائق جديدة مع نشأة الشعر الحديث لا تستطيع علاقة المشابهة التقليدية بأسها المنطقي الجامد أن تفسرها ، واستخدام الشاعر عناصر جديدة في تشكيل صوره والتعبير عن انفعاله أبرزها الرمز والأسطورة ، وما يرتبط بهما من الأشكال المتجاوبة والمتراسلة الخاضعة لانفعال الشاعر وسماته التعبيرية الخاصة [٢] .

---

[١] اليافي . مقدمة لدراسة الصورة ص ٦٣ ، وعصفور . الصورة الفنية ص ٢١٢ – وما بعدها . و بشرى صالح . الصورة الشعرية ص ٩٣-٩٥

[٢] اليافي . مقدمة لدراسة الصورة ص ٦٥ ، ٦٦ وانظر شاهداً على ذلك ، د. شفيع السيد . قراءة الشعر وبناء الدلالة ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

ثانياً : الاستعارة عند جابر عصفور :-

للدكتور جابر عصفور اهتمام كبير بدراسة الصورة الفنية ، يشهد بذلك دراسته للصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، وقد قام من خلالها بدراسة الاستعارة باعتبارها صورة غنية في الشعر وفي الكتابات الأدبية (١) .

ويرى د . عصفور أن الاستعارة لا تعتد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين ، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة ، بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو – بدوره – انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها (٢) .

ومن المتعارف عليه في النقد الحديث ، القول بأن أرفع أشكال الاستعارة هي تلك التي تبادل طرفاها التأثر والتأثير على نحو يفضي إلى خلق معنى جديد ، ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين – ويعد هذا القول بمثابة نتيجة ترتبت على ما افترضته النظرية الشعرية الحديثة من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعري ذاته ، ذلك الفعل الذي يتبدى – بطريقة بالغة الثراء – من خلال ما يسمى بالاستعارة الممتدة أو الموسعة (٣) .

ويوضح هذه النظرة بشاهد من الشعر العربي للمثقب العبدي وهو قوله في ناقته :

تقولُ وقد درأت لها وضينى — أهذا دينُه أبدًا ودِيـني

أَكُلَّ الدهرِ حِلٌّ وارتحـالٌ — أمَا يُبْقِي عليّ ولا يَقِينِي

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها ، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب ، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها وهو تأمل لا يحفظ للطرفين

---

(١) ترجم مقالاً بعنوان (الصورة الفنية) لنورمان فريد مان – انظر مجلة الأديب المعاصر . العدد ١٦ – ١٩٧٦ م وانظر مصطفى الجويني . البيان فن الصورة ص ١٧٣ – ١٩٤ .

(٢) الصورة الفنية ٢٢٤ .

(٣) الصورة الفنية ٢٢٤ هامش (١) . Theory of Literature , P : 190 – 193 عن نظرية الأدب لويلك وأوستن .

تمايزهما واستقلالهما ، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كـــلا الطرفيــن على السواء [١] .

أين هذا التصور الجيد لفاعلية الإستعارة من تصور ابن طباطبـــا الـــذي يـــرى أن البيتين السابقين من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة " فهذه الحكاية كلها عن ناقته مـــن المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأ عربت عن شكواها بمثل هذا القول " [٢] .

إنه يهتم بالشعر ذاته ومدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية ، دون نظر إلـــى تفاعل الدلالة ، ودون الربط بين المعنى والاهتمام بالإيحاء .

ويرى د. عصفور أن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلـــي ، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة ، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي [٣] ... وبهذا الفهم لا تصبح الاســتعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح كما يقول ريتشاردز " عبارة عن فكرتيـــن لشيئين مختلفين ، تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتيـــن ، ويكـــون معناها – أي الاستعارة – محصلة لتفاعلها " [٤] .

ويتصل بهذا الفهم حديثه عن الاستعارة الميتة والاستعارة الحية والتميـــيز بينـــهما على أساس وظيفي واضح ، فالاستعارة الميتة تكاد تختفي في ثنايا الكلام ، دون أن يكـــون لها تأثير أو فاعلية خاصة ، لأننا نفتقد فيها العلاقة المتبادلة التي تقوم على التفاعل بيـــن الطرفين كما هو الشأن في الاستعارة الحية [٥] .

ويميل د. عصفور كغيره من النقاد المعاصرين إلى تفضيل الاستعارة الأصلية علـــى التشبيه من حيث القيمة الفنية ، وذلك لما يتحقق فيها من تفاعل وتداخل في الدلالة علـــى نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه ، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عـــدد

---

[١] الصورة الفنية ٢٢٤ – ٢٢٥ .

[٢] ابن طباطبا ، عيار الشعر ١١٩-١٢٠ .

[٣] الصورة الفنية ص ٢٤٧ .

[٤] Richards , The Philosophy Of Rhetoric P. 93 . وانظر الصورة الفنية ص ٢٤٨ .

[٥] الصورة الفنية ٢٦٩ .

كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية ، أو كما يقول ريتشاردز : " إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة ، لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعي ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة " [1] .

ويتفق مع بعض المعاصرين في أن الاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر منه قدرة على الإيحاء ، وإثارة قدر أكبر من التداعيات في ذهن المتلقى . ويترتب على هذا الفهم نتيجة هامة مؤداها أن الاستعارة بحكم طبيعتها تلك - أكثر فائدة من التشبيه فيما يتصل بالتعامل مع التجارب والظواهر التي لا يمكن أن تستوعبها اللغة العامة أو التي لا تتمكن من التعبير عنها [2] . ومعنى هذا أن الصورة التي تأتي عن طريق الاستعارة تؤدي غالبا قيمة فنية أعمق من تلك التي تأتي عن طريق التشبيه " لما تتضمنه الاستعارة من سعه الدلالة وقوة التصوير " [3]

وتعلل (اليزابيث درو) السبب الذي يمنح الاستعارة ذلك العمق في معرض تعليقها على تشبيهات (لشكسبير و د . هـ . لورنس) فتقول " هذا ما يمكن أن نسميه " الأخيلة التصويرية " فهي تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام ، وتثير البهجة في نفوسنا ، ولا تتعدى الحواس ، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية ، وبالطبع ليس هنالك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائما حسية [4] .

ويرى د. عصفور أن الصورة - والاستعارة صورة - نتاج لفاعلية الخيال ، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه ، وإنما تعني إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين ظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة . مما يجعل الصورة قادرة على أن تجمع الاحساسات المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها في

---

(1) الصورة الفنية ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ وراجع (مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٠)

(2) Winifred Nowottny , The language Poets use P. 59 – 60 نقلا عن الصورة الفنية ص ٢٧٠ .

(3) د. غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ص ٤٥٩ .

(4) اليزابيث درو . الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ص ٦١ . وانظر الشواهد على ذلك ص ٦٢ وما بعدها .

علاقات لا توجد خارج حدود الصور ، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته ، باعتباره نشاطاً ذهنياً خلاقاً ، يتخطى حاجز المدركات الحرفية ... وقيمة الصورة لا ترجع إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة تخلف فينا وعياً وخبرة جديدة [1] .

والصورة عنده طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير [2] . لأن هناك تفاعلاً مستمراً بين الفكر واللغة ، وأن للغة دورَها الإيجابي في توجيه الفكر والتأثير فيه ، كما أن للفكر فعاليتَه المتميزة في توجيه اللغة، وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه " وليست الصورة الفنية – الاستعارة بوجه خاص – إلا مظهراً راقياً من مظاهر هذه الفاعلية الخلاقة بين الفكر واللغة [3] .

وتتمثل أهمية الاستعارة لدى د. عصفور في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه واليقظة للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطريق التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به ، وهكذا ينتقل المتلقى من ظاهر المجاز إلى حقيقته . ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي ، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول ، ويدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة التي تقوم عليها الاستعارة . وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية ، وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقى تتحدد المتعة الذهنية ، وبالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها [4]

---

(1) الصورة الفنية ص ٣٤١ . تظر شاهداً على ذلك تحليله لبيت امرئ القيس : وليلٍ كموج البحر ... ص ٢١٣ .

(2) الصورة الفنية ص ٣٥٨ .

(3) . Shibles , Analysis Of Metaphor P . 28 – 33 – نقلاً عن الصورة الفنية ص ٣٥٣ .

(4) الصورة الفنية ص ٣٦٣ ، ٣٦٤ .

ويرى د . عصفور أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقي وحده ، وما صاحبه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية ، قد أدى إلى مزالق كثيرة ، أهمها : فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة .. وهذا يكشف لنا عن زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم [١]، فالصورة ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي ... إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام ... فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة [٢] .

وللتعبير فنياً عن حقائق المعاني أو الأفكار يأتي دور الصورة كقوة هادمة ، فتهدم اللغة العادية وتخضعها لتبديلات واسعة ذات طابع تخييلي أو رؤيوي . هذه هي الغاية الأساسية من كل صورة : إجراء تبديلات في وظيفة اللغة وطبيعتها الاصطلاحية ، فالشجرة التي تغني ، والوردة التي تبكي تشهدان لذلك ... والصورة بطبيعتها المرنة صارت أداة خلق ، ووسيلة إيحاء وطاقة دينامية : فبها تتبدل طبيعة الأشياء ، وبها نتخطى حدود الرؤية المباشرة والمسطحة ، وهي تمارس نشاطها الخالق بالتغلغل إلى مستسرات الوجود ، بقوانينها الخاصة بها ، وهي قوانين الإيحاء والإبدال والإنشاء .[٣]

وخلاصة القول : إن الصورة ليست شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه ، وإنما هي وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق ، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله ، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها الكامل ، مع تميزها من العناصر باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك القارئ الذي يتلقى [٤] .

---

[١] راجع في ذلك الصورة الفنية ص ١٨٨ – ٢٧٧ ، الصورة الأدبية ص ٥٢ ، وما بعدها ، الصورة الفنية في النقد الشعري ص ٣٥ – ٦٥ ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ص ٦١ وما بعدها .

[٢] نفسه ص ٤٢٣ .

[٣] ساسين عساف . الصورة الشعرية . وجهات نظر غربية وعربية ، ص ٦١ – ٦٤ .

[٤] الصورة الفنية ص ٤٢٣ .

ثالثاً : الاستعارة عند صلاح فضل :-

من النقاد المحدثين الذين أسهموا بجهد كبير في مجال الدراسات الحديثة د. صلاح فضل . وقد خصص في كتابه (علم الأسلوب) فصلا عن "مشكلة الصورة الأدبية " [1] ، وهو يعد امتداداً لحديثه عن المجاز في الفصل السابق ، معالجاً الوظائف المجازية – لأشكال المجاز – من الوجهة الأسلوبية ، واهتم بالصورة التي تتصل بالشكل اللغوي التعبيري ، لأن كل صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة .

وقد تحدث د . فضل عن وظائف الاستعارة ، ورأى أنها تتمثل في ثلاث وظائف أساسية هي (الإخبار والإمتاع والتأثير) .

فالاستعارة تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة ، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق ، والاختيار الذي يتم بين عناصر هذه الدلالة يجعل الاستعارة وسيلة لتخفيف القول من بعض العناصر غير الضرورية، فإبرازها للصفة الغالبة يجعلها تلح على العنصر الضروري للتفسير الملائم للرسالة [٢] .

ومن وظائف الاستعارة أنها تقوم بكسر حاجز اللغة وقول مالا يقال ، فعن طريق الاستعارة مثلاً يعبر الصوفيون عما لا يقال أو يترجمون إلى اللغة مايندّ عن وسائل اللغة ، وكذلك الاستعارات في شعر الغزل [٣] .

واللغة الأدبية تخلق باستمرار معانيَ جديدةً وتداعياتٍ أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضى متلازمة مع استبدال الكلمات . واللغة مفعمة بمثل هذه الإجراءات ، فإذا سمعنا شخصاً يصف فتاةً بأنها " جوهرة " بنينا دون مجهود يذكر

---

[١] علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته ص ٣٦٠ – ٣٨٢ . سلسلة النادي الأدبي الثقافي بجدة كتاب (٤٦) ط٣ . ١٤٠٨هـ –١٩٨٨م .

[٢] علم الأسلوب . ص ٣٤٣ . ٣٤٤ .

[٣] نفسه . ص ٣٤٤ .

معنى كونها (ثمينة أو عظيمة القيمة ورائعة) عن طريق العلاقة الدلالية في نظامنا اللغوي بين معنى الجوهرة والشيء الثمين [1] .

وعن الوظيفة الثانية وهي " الإمتاع " تتجلى عناية الإنسان أن يكون حديثه العادي جيداً وحسنا ، حتى يهتم به المرسَلُ إليه أو المتلقى له ، فجمالية التعبير ليست فناً من أجل الفن في غالبية الأحيان ، بل تستهدف وظائفَ محددةً أبعدَ من ذلك . على أن الاستعارة أقلّ وسائل التصوير استجابةً لهدف التحسين والتزيين ... والاستعارة المحملة بالقصد الجمالي تلفت النظر إلي عفوية القياس ، أو التشبيه الذي تعتمد عليه بشكلٍ يجعل من الممكن التقاط هذا القياس ذهنياً ، وفي هذه اللحظة تميل كفةَ الاستعارة إلى جانب الرمز والإشارة ، لأن القصد التجميلي لا يمكن عادةً في الاستعارة الجديدة الأصيلة ، ولا يمثل باعثها الأساسي، وهي إن أحدثت هذا الأثر الجمالي فهو نتيجةٌ لها ، وليس باعثًا عليها [2] .

وعن الوظيفة الثالثة وهي " التأثير " أي الإقناع وإحداث رد فعل لدى القارئ أو المستمع يقول : " ولكى نقتنع لابد أن نعتمد على الحجج والبراهينِ المنطقية ، ونتجه إلى العقل ، ولكي نؤثر ونحرك لابد أن نُثيرَ رَدَّ الفعلِ العاطفي – والاستعارة هي الإداة المثالية لِهذا اللون من الإقناع حيث تبعث الإيحاءاتِ داخلَ جوهر الرسالة .

ولعل أشدَّ الاستعارات تأثيرًا هي الاستعارات " الديناميكية " التي تتميز بحركة تجعلها متحولةً متوالدة ، أي تَفضِي إلى سلسلة أخرى من الصور التي تتوالى فتبعثُ كلٌّ منها في سابقتها تأثيرًا عاطفيا يرفع درجة حرارة التعبير الشعورية ، حتى تصل إلى مستوى يكاد يلغى عملية الرقابة المنطقية الباردة التي تعترض طريق التشبيه وصيغ المجاز الأخرى، وفي هذا الطابع العاطفي تكمن أبرزُ بواعثِ الاستعارة وأهمها بالنسبة للوظائف اللغوية [3]

---

[1] بلاغة الخطاب ص ٢١٦ . إذا سمع العربي واصفا يصف حسناء بأنها بدر على غصن كثيب ، فإنه لا يرسم في ذهنه قمرا ، وغصن شجرة ، وكومة رمل ، ولكنة يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكثيب فراهة الجسم ، ولالتها على الصحة وتناسب الأعضاء . (اللغة الشاعرة ص ٢١) .

[2] علم الأسلوب . ص ٣٤٥ ، ٣٤٦ . وتراجع نظرية المعنى ص ٣٨-٧٠ وبشرى صالح . الصورة الشعرية ص٩٧

[3] نفسه ص ٣٤٦ . وراجع الصورة الأدبية لناصف ص ١٤٣ .

ويرى الدكتور فضل عند دراسة الاستعارة ينبغي تحديد مدى أهميتها النسبية داخل النص ... ولكي نستطيع ذلك فلابد من الاعتماد على الإجراءات الإحصائية ، لكن هذه الوسائل الكمية ينبغي أن تصحبَها مؤشراتٌ أخرى غيرُ كمية ، فالتأثير الناجم عن الاستعارة الواحدة ليس هو نفسه في كل حالة نظراً لما يتصل بها من سياق خاص ، وقياس كل منها وأهميتها ومدى قيمتها قد لا يعتمد سوى على الحس الشخصي للباحث.. على أن الاستعارات التي تتساوى في الجدة – غالباً – لا تتعادل في التأثير ، فبعضها شديد الحيوية يقاوم التآكل خلال الزمن ، ويحتفظ بقدرته على الحياة خلال قرون طويلة ، وبعضها الآخر ينزِعُ إلى الثبوت والتجمد في اللغة كعناصرَ معجميةٍ بعد أن يفقدَ بريقَه وجِدَّته [1] .

ونجد هذه الفكرة عند (ميشال لوغيرن)، فهو يرى أن الاستعارتين الجديدتين لا تعطيان أبداً المفعولَ نفسه ، أي التأثير نفسه ، فثَمة استعارات أكثرُ حيويةً تقاوم بقوةٍ أكبرَ تخطي الزمن ، وتحفظ قدرتها على الإيحاء عِدَّةَ قرون بعد إتمام صياغتها ، بينما تفقد الاستعاراتُ روعتَها بسرعة ويصبح استعمالُها شائعاً أكثر ، وهي تميل إلى أن تثبت نفسها في اللغة بواسطة عمليةِ المعجمة [2] .

وإذا كان البلاغيون القدماء يرون أنه كلما كانت العلاقة القائمة بين الجانبين بعيدة ودقيقة كانت الصورة أقوى شعرياً وأكثر كفاءة تأثيرية [3]، فلا يكفي بعد العلاقة لضمان قوة الاستعارة أو خفاء وجه الشبه ، بل لابد من دقة المقابلة وقابليتها للضبط والتحديد . ويؤيد تلك النظرة النقاد المحدثون ، فيقول بعضهم : " يصعب تولد صورة قوية من طرفين متلاصقين ، كما يصعب رسم دائرة عند التصاق ساقي الفرجار ، وينبغي أن تكون زاويةُ العلاقة بين الطرفين – منفرجةً بالقدر الكافي كي ينجم عنها صورة ما [4] .

---

[1] علم الأسلوب . ص ٣٥٠ ، ٣٥١ .

[2] ميشال لوغيرن – الاستعارة والمجاز المرسل – ترجمة حلاج صليبا ص ١٨١ .

[3] أسرار البلاغة ص ١٢٦ ، ومنهاج البلغاء ص ٤٦ .

[4] علم الأسلوب . ص ٣٦٣ . وراجع أيضاً د . صبحي البستاني . الصورة الشعرية ص ٩٥ – ٩٦ .

ويقول (أندريه بريتون) " إن غاية ما يطمح إليه الشعر هو أن يقارن بين شيئين متباعدين في خصائصهما وصفاتهما إلى أبعد حد ، أو أن يجمع بينهما بأية طريقة على نحو مفاجئ "[١] .

وتقول الناقدة الإنجليزية (وينيفرد) Winifred " إن القدر الأكبر من تأثير الاستعارة وقيمتها في الشعر يعتمد على إحساسنا بالفجوة بين طرفيها[٢] .

ويشير (ريتشاردز)إلى أنه كلما كان الطرفان المقترنان بعيدين كان التوتر الذي يولده هذا الاقتران بالطبع أقوى[٣] .

وتفسير ذلك : عندما يبتعد الطرف الأول عن الطرف الثاني في الاستعارة ، وتصغو بالتالي المساحة المشتركة بين حقلى الدلالة لكل منها ، وتدق عن الإدراك ، ويضطر معها القارئ إلى بذل جهد عقلي أقوى ، للكشف عن العلاقة القائمة بينهما ، وهذه العملية تقوى من قدرة الاستعارة التعبيرية والإيحائية ، وتثير في نفس القارئ عند إتمامها غبطة ، هي غبطة الانتصار بعد الجهد والتعب[٤] .

ويشير د. فضل إلى أهمية العلاقات السياقية في تحديد الدور الدلالي الذي تقوم به الاستعارة فيقول : " على الباحث أن يحلل علاقات الاستعارات المتتابعة بعضها بالبعض الآخر ، ومدى توافقها مع المستوى اللغوي المباشر في علاقاته السياقية ، ليحدد الدور الدلالي الذي تقوم به الاستعارة في السياق الكلي للنص ... أما في حالة تعاقب الاستعارات ، فإن تحليل علاقاتها من ناحية وعلاقات ما تعبر عنه من ناحية أخرى ، يسمح لنا بتحديد العالم المصغر للكاتب ، ومدى توافق عناصرد أم تخالفها ، على أساس أن التخالف لا يقل دلالة عن التوافق[٥] .

---

(١) فلسفة البلاغة . مجلة العرب والفكر العالمي ص ٥٠ .

(٢) Winifred Nowottny , The Language Poest use , p : 53 .

(٣) فلسفة البلاغة . ص ٥٠ .

(٤) انظر . د. صبحي البستاني . الصورة الشعرية ص ٩٥ – ٩٧ .

(٥) علم الأسلوب ص ٣٥٣ .

ويتناول د. فضل الحديث عن " الرمز " باعتباره درجة مجازية أعقد من " الاستعارة " مبينا الفرق بينهما ، وهو فرق يتمثل في وظيفة كل منها ، خاصة بالنسبة للتمثيل الذهني المتصل بالصورة الأدبية ، ففي التركيب الرمزي يصبح تلقي الصورة ضرورياً لالتقاط المعلومات المنطقية التي تحتويها الرسالة ، بينما نجد الأمر على العكس من ذلك في الاستعارة ، إذ يصبح هذا الوسيط غيرَ ضروريٍ لنقل المعلومات ، وعلى هذا المستوى فإنه لا تستخدم الدلالة الكلية للكلمة المستعملة ، بل يتم توظيف بعض عناصرها الملائمة للسياق فحسب .[1]

إن طريقة قيام الرمز بوظيفته تعتمد على قياس معقد يتم التقاطه ذهنياً في الدرجة الأولى بينما تكتفي الاستعارة بنوع آخر من القياس يتم التقاطه بالحدس والخيال ، ويمكن إدراكه على نفس المستوى اللغوي ، فينما يكسر الرمز إطار اللغة ويسمح بعملية النقل ، فإن الاستعارة تظل مُتضَمَّنةً في الاستعمال اللغوي [2] .

فكلما اعتمدنا على حواسنا أكثر كانت فرصةُ عمل الفكر الداخلي أقلَّ ، ففي التشَبيه يعلي الشاعر من عنصر الإحساس على عنصر الفكر الداخلي ، أما في الاستعارة ، فإنه يشغلها على مَستوى متكافئ غالباً ، لكنه في الرمز ، يعطي الفكر فرصةَ أكبر للعمل ، لأن الطرف الحسى في الرمز – بالرغم من أهميته يتنحى عن الذهن قليلاً بعد أن نتعرف على مدلوله [3] .

ويرى د. فضل أن جميع الأشكال المجازية – وعلى رأسها الاستعارة – تكمن خلفها بواعث دلالية تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي ، ولهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ في الأسلوب ، فهي تكمن خلف أي نوع من أنواع الصورة ، وتجعل لها تلك الأهمية القصوى في الدراسات النقدية والأسلوبية منذ القدم ، ... ومن عوامل أهمية الصورة القدرة على اكتشاف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة

---

[1] علم الأسلوب ص ٣٥٦ ، ٣٥٧ .

[2] نفسه ص ٣٥٦ .

[3] الرباعي . الصورة الفنية ص ١٠١ ، ١٠٢ . وراجع اليزابيث دور . الشعر كيف نفهمه ص ٢٨ .

في الظاهر – وهذا الجانب مجالُ اهتمام الكُتَّابِ المحدثين حيث يرى بعضُهم أن مقارنة شيئين مختلفين في خواصهما بقدر الإمكان ووضعَهما بأيةِ وسيلة أخرى بشكلٍ مدهشٍ مفاجئٍ يُعَدُّ أسمى مهمة يطمح إليها الشعر (١) .

ويرى أن للصور دوراً حاسماً في تحديد الأسلوب ، إذ أن اللغة البشرية مصوغة بشكل يجعل من هذه الصور الأداة الرئيسية لتوصيل مضمونها وتأثيرها بشكل مباشر ، قابل للاستيعاب والتلقي المركز ، لذا يوصى الباحثين في مجال الأسلوب باستغلال المواد البلاغية التقليدية ، والاستفادة منها ، وذلك بعرضها على مقاييس علم اللغة الحديث ونفض الطابع التقليدي المعياري الصارم ، وربطها بالنصوص الأدبية خاصة في أشكالها المتجددة المتطورة (٢) . وهي نظرة لها دورها الفعال في الارتقاء بالأسلوب ، وإثراء اللغة ، ونشاط الخيال ، حتى نكون قادرين على استيعاب الأنماط الفنية التي جدَّت بجِدَّةِ الفن ، وتطورت بتطور الحياة ، إذ أصبح الشاعر يستخدم عناصرَ جديدةً في تشكيل صوره والتعبير عن انفعاله ، أبرزُها الرمزُ والأسطورة ، وما يرتبط بهما من أنماط متعددة خاضعة لانفعال الشاعر وسماته التعبيرية الخاصة .

---

(١) نفسه . ص ٣٦٧ . وراجع نظرية البنائية في النقد الأدبي ص ٣٥٥ – ٣٥٩ .

(٢) السابق ص ٢٨٢ .

الاستعارة في الدراسات الغربية

إن مصطلح صورة .IMAGE يستعمله النقاد والدارسون المحدثون اليوم بمدلول عام شامل هو في الأساس (نفسى ، فنى) فيطلقونه على كافة الأنواع البلاغية ... فلم تعد الصورة في النقد الحديث تعنى مجرد التشبيه والاستعارة أو المجاز بصفة عامة، بل هو في مفهومها البسيط كما يعرفها - داى لويس - " لوحة مصنوعة من الألفاظ ، وقد تخلق الاستعارة صورة ، ولكن من الممكن أيضاً أن تصنع الصورة الرائعة عبارة وصفية بحتة وتحمل إلى تصورنا شيئاً أكثر من مجرد الانعكاس الحرفي للحقيقة الخارجية [١] .

لقد توسع الغربيون في فهم الصورة ، فهي عندهم تشمل كل أنواع التشبيه ، وكل أنواع الاستعارة ، تقول الآنسة (سبرجن) : " أنا استخدام مصطلح الصورة هنا باعتبارد الكلمة الوحيدة المتاحة ، لتشمل كل أنواع التشبيه ، وكل أنواع الإستعارة التي هي - في الحقيقة - تشبيه مركز " [٢] .

نلاحظ من هذا القول السابق أن مفهوم الاستعارة عند النقاد والبلاغيين الغربيين يشمل التشبيه البليغ عند معظم البلاغيين والنقاد العرب القدماء ، غير أن كثيراً منهم مثل أبى هلال والآمدى والخفاجي قد عدوا التشبيه البليغ من الاستعارة ، وقد احتج أصحاب هذا المذهب بأن " الاستعارة ليست آلة التشبيه ، والتشبيه بآلة ، فما كانت آلة التشبيه فيه ظاهرة فهو تشبيه ، وما لم تكن فيه فهو استعارة " [٣] .

وقد شمل توسع الغربيين في دراسة الصورة التوسع في دراسة الاستعارة فدرسوها في جلّ حقول المعارف الأخرى ، فقد أدركوا الدور الذي تقوم به الاستعارة في غير لغة

---

(١) Lewis (C . D) The Poetic Image , p 250 - وراجع صلاح فضل . علم الأسلوب ص ٣٦٢ ، ٣٦٣ حيث يعرض شاهداً لذى الرمه يؤكد هذه الفكرة ويشرحها .

(٢) نورمان فريد مان . الصورة الفنية . ترجمة جابر عصفور . مجلة الأديب العدد ١٦ .

(٣) الطراز ٢٠٦/١ - وانظر الصناعتين ص ٢٥١ وانظر تفصيل هذه القضية عند د. عبد الواحد علام . قضايا في التراث البلاغي ص ١٢٢ وما بعدها ، حيث استوعب جوانبها عند البلاغيين والنقاد العرب ، أمثال أبي هلال ، وعبد القاهر ، والعلوى وابن الأثير ، ومدى تأثر بعضهم بأرسطو . وانظر د. محمد عبد المطلب . البلاغة العربية ص ١٦٨ وما بعدها .

الشعر (اللغة العادية) وهو دور غني بتأثيره ولا يمكن تجاهله ، فهي تعد من أهم أدوات التواصل بين البشر في ممارستهم اللغوية ، ومعنى هذا أنها كثيرة الشيوع في لغة الحياة اليومية بحيث نسمعها في كلام الناس دون إدراك تام منهم أو قصد إلى ذلك ، والشاهد على ذلك ما نسمعه ونقرأه في الصحف اليومية والمجلات من مثل " المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة " أو " الاسماعيلي يغرق في البحر الأحمر " تعبير يدل على انهزام فريق الاسماعيلي أمام فريق البحر الأحمر " وكذلك لفظا " الصقور " والحمائم " اللذان يطلقان على الأجنحة المتشددة أو المعتدلة تجاه سياسة ما ، وقد ظهر هذان اللفظان في صحف الولايات المتحدة الأمريكية في أثناء حرب فيتنام ، وهذه مجرد أمثلة قليلة من حقلي الرياضة والسياسة ناهيك عن الحقول الأخرى التي يتم فيها استخدام الاستعارة في صورة مكثفة ، وفي مجال التعليم فإن بعض التربويين مثل البروفيسور (هوج بترى) في بحثه عن " الاستعارة والتعليم " Metaphotr and Learming طرح أفكارًا مهمةً في سياق استخدام الاستعارة في مجال التعليم ، وناقش النظرياتِ الاستعاريةَ الأساسيةَ مثل " نظرية المقارنة " ، و " النظرية التفاعلية " ، وبين كيف يمكن استخدامها في تحليل الجملة الاستعارية الناقلة للمعلومة من زاوية المعلم والطالب ، ورأى أن الاستعارة تمثل فعلا كلاميا .

وفي مجال التعليم عندما يستمع الطالب إلى الاستعارة من المعلم ، فإنه سيفهمها على أنها غير مطابقة للواقع ، وربما ظن أن المدرس غير جاد في درسه ، فلابد إذن من أن يفهمَ الطالب أن هذا التعبيرَ تعبيرٌ استعاري يجب أن يُوجَّهَ إلى مفاتيحِهِ التي يرى بها أن المعلم جاد في أسلوبه [١] .

وفي مجال العلوم البحته قدم (ريتشارد بويد) بحثا عن " الاستعارة وتغير النظرية " بحث فيه الكيفية التي تستخدم بها الاستعارة في هذا المجال ... كما يرى أن استخدام الاستعارة أحد الوسائل المناصرة للمجتمع العلمي لإنجاز مهمة تكييف اللغة مع البنية السببية للعالم ، كذلك نجده يفرق بين الاستعارات في العلم ، والاستعارات في الأدب ، مبينا أن الاستعارة العلمية لا تكون مؤثرة إلا من خلال كثرة استخدام العلماء لها . أما الاستعارة

---

[١] Hughg Petrie ,- Metaphor And Learming , In " Metaphor And Thought" , p. 443 – 439 . – وانظر التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ١١، ١٢ .

الأدبية فلها جانبان : جانب إنتاج الاستعارة ، وجانب تفسيرها الذي هو مهمة النقد الأدبي ، أما في العلم ، فمهمة الاستعارة تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه ، كما أن محتوى الاستعارة الأدبية غير ممكن صياغته في لغة حرفية ، بينما يمكن ذلك في الاستعارة العلمية [١] .

الاستعارة واللسانيات :

بدأ الاهتمام بالجملة الاستعارية داخل حقل اللسانيات في النصف الثاني من السبعينيات تقريباً ، حينما اهتم علماء اللغة ببحث اللغة التصويرية في مقابل اللغة الحرفية ، ومن خلال هذا الحقل المعرفي المتسع تم رصد ظواهر كثيرة في اللغة ، مثل الاستعارة الميتة ، والكلام غير المباشر ... وانبثقت من خلال ذلك عدة تساؤلات ، مثل كيف يمكن أن نقول جملة لها معنى ، ثم يفهم المتلقى لها معنى آخر ؟ وهذا هو جوهر الجملة الاستعارية ، ثم تبع ذلك البحث عن علاقة الاستعارة بالكذب ، وتحديد دور السياق في فهم الجملة الاستعارية ، وتبع ذلك أيضاً البحث في الاستعارة الميتة ، وكيف تموت ؟ وما الذي يموت فيها ؟ وهى ذات دور لا ينكر في إثراء اللغة ، وفي التغيرات الدلالية التي أن تكون يومية في أية لغة ، وسوف نعرض في الصفحات التالية لهذه الظواهر المهمة في درس لاستعارة

الاستعارة والكذب :

للجملة الاستعارية معنى تصويري ، ودلالة خاصة تفهم من السياق ، وهذا يختلف كثيراً عن معناها الحرفي ، ومن هنا نرى تصادماً ظاهريا بين القول الملفوظ (المعنى الحرفي) وقصد المتكلم (المعنى التصويري) فهل على هذا الأساس يمكن عد الاستعارة أحد أشكال الكذب ؟

ويجيبنا (ماكس بلاك) بأن الجملة الاستعارية تظهر على أنها تحاول إثبات شيء ، ليس في الواقع كذلك ، فعندما تقول جوليت لروميو (الضوء الذي يشع يأتي من عينيك) فهى بالتأكيد لا تعنى أن عينيه تضيئان الحجرة حقيقة ، لأن مثل ذلك مناف للعقل بشكل

Richard Boyd , – Metaphor and theory chang. In " Metaphor and thought " , p : 357 – 362 . [١]

انظر التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ١١ ، ١٢ .

واضح ، لكن مثل هذا الكذب ، ومنافاة العقل هو جوهر الاستعارة . وفي غيابهما فإنه لا تكون لدينا استعارة ، بل مجرد ملفوظ حرفي [١] .

وللبلاغيين العرب جهد لا ينكر في محاولة إبعاد الكذب عن الاستعارة ، فالاستعارة عندهم تفارق الكذب بالبناء على التأويل ، ونصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر [٢] .

إذن فالقرينة لها دور مهم في فهم الاستعارة ، لأنها تشبه ضوءًا يلقيه منتج الاستعارة ليمنع إيراد المعنى الظاهر في الجملة ، وليقود المتلقى إلى الغرض الأصلي في ذهن المنتج ، أي ليمنع ارتباط الاستعارة بالكذب . لكن لماذا يلجأ المتكلم إلى استخدام الاستعارة ، وفي إمكانه أن يعبر عن المعنى حرفيا دون تأويل أو قرينة ؟ أو لماذا يقال : " هذا المنجل الذهبي " ، ولا يقال ببساطة " القمر " ؟

ويجيب جان كوهين : بأن الكلمات في اللغة اعتادت أن تشير إلى المعنى المفهومي ، إلى الفكرة التي تختزنها الذاكرة ، وتدمجها ضمن معارفها الموضوعية ، غير أن الطابع الحيادي الذي تتخذه الكلمات ما هو إلا نتيجة للسلب الذي يمارس عليها من طرف نسق اللغة القائم على التعارضات والاختلافات ، ويعنى هذا أن الكلمات في الأصل تتوفر على درجات متفاوتة من الطاقة التعبيرية ، والطاقة الفاعلة والمؤثرة ، وما تقوم به اللغة الشعرية عبر الصورة من تكسير وخرق ما هو إلا نفى للحياد الذي يسم الكلمات في اللغة العادية ، وعودة بالكلمات إلى طاقتها الأولى المفقودة ، والشاعر هو ذلك الكائن الذي لم يَنْسَ تلك التجاربَ (وذلك التجاوب) الأولية مع الأشياء ، والتي كانت تعبر عن الكلمات في البداية ، قبل أن تعطيها العادة والمعرفة العملية والعقلية ثوبا واحدا محايدا شاحبا ... فـ " السماء حزينة " جملة منحرفة بالنسبة للإنسان المتمدن (الوعى المحايد) وليست هي كذلك بالنسبة لوعي آخر ، غير مندمج في الحضارة العقلانية والثقافة العالمة (الوعي غير المحايد) وتتمثل وظيفة الشعر في العودة بالوعي المحايد إلى الوعي الأول - غير المحايد - وكذلك توجد لغتان تتوافران على دلالتين مختلفتين ومتعارضتين على المستوى النفسي (الدلالة الوضعية ، والدلالة الإيحائية) فالدلالة الأولى ، تعين الشيء ، تحيل العالم

---

[١] Max Black , More about Metaphor , p : 21 .

[٢] القزويني . الإيضاح ص ٣٠٦ . وانظر أسرار البلاغة ص ٢٥٢ ، ٢٥٣ وقارن بالسكاكى المفتاح ص ١٧٦ وراجع هذه القضية عند جابر عصفور . الصورة الفنية ص ٢٥١ وما بعدها .

إلى نسق من المفاهيم .. أما الدلالة الثانية فتميل إلى المعنى العاطفي ، تذوق العالم وترسم الأثر الذي تتركه فينا الأشياء ، تحيل إلى المعيش ، إلى لحظات الوجود ، وتعمل الدلالة الإيحائية في خط معاكس للدلالة الوضعية ، وذلك بقصد إبطال التحييد الذي تلصقه الدلالة الوضعية بالأشياء ، فلأجل استحضار الصورة العاطفية للقمر ، يلجأ الشاعر إلى الصورة ، عليه أن يخرق القانون اللغوي ، وأن يقول : (هذا المنجل الذهبي في حقل نجوم) [١].

إذن فليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ولكنها نسخ له و" سخط " لمعالمه ، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد . وليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء بأسمائها ولا أن يقول " قمرا " وحسب ، لأن هذه الكلمة تثير فينا وفي ضمائرنا حالة باردة محايدة ، ولكنها انتهاك قوانين اللغة العادية ، ولابد للشاعر اذن أن يقول عن القمر انه " منجل ذهبي في حقل النجوم " فيبتعد عن قوانين اللغة التى لا تسمح عادة بتلاقي هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدى وظيفته الشعرية الحميمة . [٢]

المجازات البالية أو الاستعارات الميتة :

ما المقصود بالاستعارة الميتة ؟ وما الذي يموت فيها ؟ وما الدور الذي تقوم به في اللغة ؟ يرى النقاد المحدثون أن المقصود بالاستعارة الميتة هي التي فقدت تأثيرها ، فقد كانت في بدايتها استعارات حية ، ثم تحولت وفق قانون (التضاؤل التدريجي) [٣] – كما يرى استيفن أولمان – إلى استعارات ميتة ، وهي ظاهرة منتشرة في كل اللغات ، فما دامت اللغة قابلة للتغير والتطور في كل عناصرها من أصوات ومفردات وتراكيب تبعاً للظروف الحضارية الملابسة لكل منها ، فمعنى ذلك أن كثيراً من الكلمات قد يصيبها تغير في الدلالة من حين لآخر ، وهو الجزء الذي يرتبط به المجاز [٤] .

---

[١] مجلة دراسات سيميائية – أدبية لسانية. ع١ . خريف ١٩٨٧م . ص ٦٣،٦٤ – من مقال بعنوان (نظرية الانزياح عند جان كوين) بقلم نزار التجديتي . وانظر " بناء لغة الشعر " ترجمة أحمد درويش ص ٢٤٩ .

[٢] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص ٣٦٠ .

[٣] استيفن أولمان . دور الكلمة في اللغة . ترجمة د. كمال بشر ص ٩٦ . مكتبة الشباب بالقاهرة .

[٤] نفسه ص ١٥٣ وراجع شفيع السيد . التعبير البياني ١٠٨، ١٠٩ .

إذن فالمجاز – بحسب النظرة الدلالية الحديثة ضرب من التغير في الدلالة أو المعنى ، وهو بهذا الاعتبار لا يتسم بالثبات والاستقرار ، بل يتقيد وجوده بالمجتمع المعين وبالفترة الزمنية الخاصة ، فقد تثير الكلمة انطباع الدهشة والاستغراب في نفوس سامعيها خلال حقبة زمنية معينة ، وحينئذ يكون استعمالها من المجاز ، لكنها بعد شيوعها وترددها كثيرا على ألسنة الناس والأقلام ، تفقد هذا التأثير شيئا فشيئا حتى تصبح دلالتها دلالة عادية مألوفة ، وحينئذ تدخل دائرة الحقيقة ، وهذا ما يعنيه بعض الباحثين والنقاد واللغويين بالمجازات البالية أو الاستعارات الميتة [١] .

وحين نقول " استعارة ميتة " فإننا نتساءل : ما الذي يموت فيها ؟ وكيف يموت ؟ إن الذي يموت في الاستعارة هو قدرتها على إحداث تأثير من نوع خاص على المتلقي ، لأن معجمة الاستعارة تخفف من مفعولها بحرمانها عنصر المفاجأة الذي هو في اعتقادنا مناط التأثير في المتلقي بإثارة الدهشة في نفسه .

ويرى (سيرل) أن الاستعارة تصبح ميتة بسبب كثرة استعمالها ، غير أنه يرى أنّ لها بعدا أخر مهما هو أن كثرة استعمالها يعنى أنها ترضى بعض الحاجات الدلالية [٢].

وهذا يتفق مع قول (استيفن أولمان) عن الاستعارة الميتة " وقد يصبح الاستعمال المجازي قديما باليا بالتكرار المستمر بحيث لانحس أنه مجاز – أي فقدت الاستعارة مجازيتها بكثرة الاستعمال وأصبحت حقيقة – وفي هذا المعنى جاء القول التقليدي بأن اللغة " قاموس من المجازات التي فقدت مجازيتها بالتدريج " [٣] .

فكلمة (ورقة) كانت تطلق أولا على ورق الشجر ، ثم انتقلت إلى الورق المصنوع مجازا ، ثم أضحت حقيقة ، وبذلك فقدت مجازيتها [٤] .

إن كثيرا من المجازات الأدبية لا تلبث أن تفقد بكارتها وتتحول إلى علاقة آلية ، وهذا ما حدث في اللغة العربية مثلا عند استعارة اللآلئ للأسنان ، والسهام للرموش،

---

(١) التعبير البياني ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٢) Searle, MetaPhor , P.98 – نقلا عن التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ٥٧ .

(٣) دور الكلمة في اللغة ص ٧٦ .

(٤) علم الأسلوب ص . ٣٧٢ .

والبدر للوجه ، مما يجعلها تتحول إلى معان شبه معجمية [١] لذلك فإن الاستعارات تموت في التعبيرات الثابتة والحرفية حين يقصرها الاستعمال العادي على سياق واحد ، فمثلاً : رجل الكرسي ، وعقارب الساعة ، وعنق الزجاجة ، وعين الإبرة ، وأذن الإبريق، وفم النهر ... الخ ، تعبيرات فقدت مجازيتها ، ومن المؤكد أن كثيراً من العبارات الجاهزة في اللغة إنما هي من هذا القبيل – نحن نقول " أن السفينة تحرث البحر " وكل ما تؤديه الجملة من معنى هو أن السفينة تتحرك ، وليس ثمة محراث أو حرث ، لا شيء أمامنا إلا السفينة ، وبالتدريج تختفي حتى السفينة نفسها في فعلها ، وتتحول الاستعارة إلى إشارة محضة ، تشير إلى المعنى التجريدي للتحرك فحسب ، دون أن تجعلنا نفكر في شيء آخر سواه أو تلفتنا إلى شيء آخر سواه [٢] وعلى العكس من ذلك (الاستعارة الحية) التي تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة ، وهي تظل كذلك ما دامت تستمد حياتها من السياق، ، وما دامت تقدم موضوعها – دوماً – من خلال منظور متجدد ، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد [٣] .

ومن هنا تتأكد أهمية الاستعارة ، فهي تزيل الرتابة عن الأشياء ، وتكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود ، وتقدم لنا عالمنا هذا القديم ، ونفوسنا هذه التي تلابسنا بشكل جديد مدهش ، يحرك الفكر ، ويثير التأمل ، وينشط الشعور بالغضارة والبكارة .. ولذا سيبقي القول العربي : " إن المجاز أبلغ من الحقيقة " مرهوناً بجدة المجاز وخصوصيته [٤] . لكن للاستعارة الميتة وجهاً آخر ليست له صلة مباشرة بالشعر أو بقانون التضاؤل التدريجي ، وهو أنها تمدنا بالاختصارات الملائمة أو بمعنى آخر تسد الثغرات في المفردات الحرفية ، فحين يقال مثلاً " رجل الكرسي " .أو" عين الإبرة " فأنت هنا إزاء استعارة سدت حاجة المتكلم إلى الايجاز ، ومن هذا الجانب في الاستعارة تتأتى

---

[١] بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

[٢] ماكليش : الشعر والتجربة ص ٩٦ . وراجع جابر عصفور . الصورة الفنية ص ٢٦٩ .

[٣] Rene Wellek and Austin Warren , Theory of Literatrue , P. 185 – وانظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٢٦٩ – دار المعارف .

[٤] محمد حسن عبد الله . الصورة والبناء الشعري ص ١٢٢ .

خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون " التكثيف " [١] والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة [٢] .

وقد أدرك (ماكس بلاك) هذه القيمة في الاستعارة فقال : إن علمـــاء الرياضيــات تحدثوا عن " ساق الزاوية " لأنه لا يوجد تعبير مختصر لهذا الخط المحـــدد ، ونقــول : " شفاه كرزية " لأنه لا يوجد شكل من الكلمات يكون ملائما للتعبير باختصار عماذا تشـــبه الشفاه ؟

وفي ظل هذه الرؤية فإن الاستعارة هنا (اضطرارية) بمعنى أننا نستخدم اللفظ فــي بعض المعاني كى نعالج ثغرات في المفردات ، إن الاستعارة الميتة هي وضع معان جديــدة لألفاظ قديمة ، هذا المعنى الجديد الذي قدم سيصبح بسرعة جزءا من المعاني الحرفية ؛ إن كلمة (برتقال أو برتقالي) أصبحت بهذا الشكل استعارة ميتة تنطبق على اللـــون ، لكــن الكلمة الآن أصبحت تنطبق على اللون انطباقها على الفاكهة [٣] .

---

[١] جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٢٥٤ .

[٢] أسرار البلاغة ص ٤١ .

[٣] Max Black – Model And Metapahor , P : 32-33 . – وانظر : التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ٥٨

نظريات الاستعارة

أولا : النظرية التداولية في الاستعارة :-

تقوم النظرية التداولية للنص على مفهوم مقام الخطاب [١] ، ولعل دراسة (جون سيرل) التي ضمنها كتابه " المعنى والعبارة " من أهم الدراسات التي ظهرت في هذا المجال .

يقول جون سيرل " لقد عرف تاريخ البلاغة إلى اليوم وصفين للاستعارة

الأول : يقول بالمشابهة ، وهو يذهب إلى أن الأقوال الاستعارية تقوم على طرفين توجد بينهما علاقة مشابهة .

الثاني : يقول بالتفاعل الدلالي ، ويذهب إلى أن الاستعارة تخلق تعارضا لغويا أو تفاعلا بين محتويين دلاليين :

أحدهما : هو اللفظة الاستعارية .

وثانيهما : هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا والمحيط بتلك اللفظة الاستعارية . وتبدو هاتان النظريتان – لأسباب مختلفة – غير ملائمتين ، إن علتهما المزمنة تكمن في عجزهما عن التمييز بين معنى الجملة ، أو الكلمة الذي لا يكون استعاريا أبدا ، وبين معنى المتكلم الذي يمكن أن يكون استعاريا . إنهما تحاولان عادة تأطير المعنى الاستعاري داخل الجملة ، أو في مجموع الإيحاءات المستحضرة ، إنطلاقا من الجملة " ... [٢] . " وفي الحقيقة فإننا عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة ، فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم ، وهو يتلفظ بها أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع . إننا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم [٣] .

---

(١) انظر : البلاغة والأسلوبية . هنريش بليث . ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد العمري ، منشورات دراسات سال . ط١ ١٩٨٩ ص ١٩ .

(٢) J . R . Sens et , Expression ed . Minuit . Paris (P. 131 – 132) 1969 . نقلا عن الولي محمد . الصورة الشعرية ص ٢٨ .

(٣) Sens et Expression ., P : 122 .

يحدد (سيرل) نطاق بحثه في الجملة الاستعارية ذات الإسناد الخبرى ، ويرى أن الصورة العامة لهذا المنطوق الاستعاري يتحدد في أن المتكلم يتلفظ بجملة في صورة S هو P ، ولكنه يريد أن يقول استعاريا أن S هو R . إن تحليلاً للاسناد الاستعارى يستدعى تمييزاً بين ثلاث مجموعات من العناصر ، هي عبارة عن S الموضوع ، والشيء أو الأشياء التي يحيل عليها ، ثم هناك عبارة P المتحققة في القول مع معناها الحرفي ، ثم هناك أخيراً المعنى الذي ينويه المتكلم أن S هو R .

إن مشكلة الاستعارة في صورتها الأبسط محاولة لتشخيص العلاقات بين هذه المجموعات الثلاث S و P و R وتعيين نوع الخبر ، والمبادئ الزائدة التي يلجأ إليها المتكلم والمتلقي ، وبهذا فقط يمكن أن نفسر كيف يمكن القول S هو P ، والقصد إلى أن S هو R ، وكيف أمكن توصيل هذا المعنى من المتكلم إلى المتلقى [١] .

إن المستمع ينبغي أن يمر فيما يتعلق بالنماذج بالغة البساطة بثلاث مراحل على الأقل.

المرحلة الأولى : أن يتوفر على استراتيجية تسمح بالتقرير أولاً ما إذا كان ضرورياً البحث عن تأويل استعاري للقول أم لا .

المرحلة الثانية : عندما يقرر البحث عن تأويل ينبغي أن يكون متوفراً على مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادئ التي تسمح بتعداد القيم الممكنة لـ R .

المرحلة الثالثة : ينبغي أخيراً أن يتوفر على مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادئ التي تسمح بتصنيف مجالات R لأجل الحسم في الاختيار من بين R طرفا يراه المتكلم شبيهاً بـ S [٢] .

إن التعريف السابق للاستعارة يبدو في أكثر من جانب مجرد إعادة لنفس الفرضيات التي تمت صياغتها على يد الدلالة التكوينية التي تقول بتشقيق المدلول إلى وحداته الدلالية الصغرى ، والتي تذهب إلى القول بأن الصورة الشعرية وبالأخص الاستعارة ، يقوم طرفاها على أرضية مشتركة ، هي الوحدات الدلالية الصغرى المشتركة بينها. إن الدلالي ينسب

---

(١) Sens et Expression , P : 129 السابق ص ١٢٩ وانظر النظر الاستبدالية ص ٥٦-٥٧ .

(٢) Sens et Expression, P : 153 و راجع الصورة لشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص ٢٩ ، وانظر التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ٦٣ وما بعدها والنظرية الاستبدالية ص ٥٧ وما بعدها .

وعن علاقة الاستعارة بالتشبيه ، يرى (أرتوني) أن التشبيه يتأسس على مبدأ المقارنة بين عنصرين أو أكثر يتحدان في وجه الشبه ، كما أن ليس كل الاستعارات تقوم على مبدأ المقارنة ، لأن الاستعارة نمط من استعمال اللغة ، بينما المقارنة هي نمط من العمليات السيكلوجية .

ويفرق (أرتوني) بين نوعين من الاستعارات : " الاستعارة التشبيهية " و" الاستعارة النسبية " ، ويقصد أرتوني بالاستعارات التشبيهية " التشبيه البليغ " ، لذلك يقول : إن الاستعارات التشبيهية تملك مصطلحين فقط ، هما المبتدأ والخبر مثل (الرجل خروف) . ويرى أن الفرق بين الاستعارة النسبية ، والاستعارة التشبيهية أن المبتدأ والخبر فيها يشير إلى علاقات بين الطرفين وليس إلى موضوعات ، والاستعارة النسبية تعبر عن المشابهة بين العلاقات التي لا تكون كذلك في الواقع ، مثل (رأسي تفاحة بلا قلب) وتأويل هذه الاستعارة ، العلاقة بين رأسي وموضوع ما كالعلاقة بين التفاحة وقلبها غير الموجود . والذي يجعل هذا المثال استعارة كون تفسيره الحرفي غير ممكن أو هو تفسير كاذب [١].

وعن الفرق بين المقارنة العادية والتشبيه ، يوضح أرتوني أن المثال (دوائر المعارف مثل المعاجم) مقارنة عادية حرفية ، والمثال (دوائر المعارف مثل مناجم الذهب) تشبيه ، أي مقارنة غير حرفية ، لذلك فإن الناس لا تعتقد أن المثال الثاني حقيقي ، ويميلون إلى اعتباره كذباً ،لأنه لا يطابق الحقيقة والواقع ، ولكنهم يقبلون المثال الأول ، وهذا دليل على أن الناس عامة يقبلون المقارنة العادية دون تردد ، بينما يميلون إلى رفض الحقيقة في التشبيه ، لذلك يقول : إني أميل إلى اعتبار المقارنة العادية حقيقة حرفية ، بينما التشبيهات تعتبر كاذبة من الناحية الحرفية [٢] .

---

(١) Andrew Ortony , THE ROLE OF SIMILARITY IN SIMILES AND METAPHORS _ IN METAPHRS AND THOUGHT , P:187

(٢) نفسه ص ١٩٠- ١٩١ وانظر : التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ٨٨-٩٢ .

ثانيا : النظرية التفاعلية :

تعد هذه النظرية من أكثر النظريات التي لاقت قبولا في أوساط البلاغيين العرب المحدثين وتعود أصولها إلى ريتشاردز الذي وضع لها الإطار النظري في بحثه عن الاستعارة [1] . الذي نشره عام ١٩٣٦ ضمن كتابه (فلسفة البلاغة) . حيث بدأ بحثه بمقالة أرسطو في (فن الشعر) " إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة ... وهذا وحده لا يمكن أن ينقل إلى الآخرين ، لأنه علامة العبقرية ، إن صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية المتشابهات " [2].

وبناء على تأمل ريتشاردز لهذا القول طرح ثلاثة افتراضات حالت في نظره من أن تأخذ الاستعارة مكانها الذي تستحق ، كما حالت أن تتطور نظريا ومحليا في الاتجاهات المفتوحة لها .

الافتراض الأول : أن القدرة على رؤية المتشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس دون بعض

الافتراض الثاني : أن هذا الشيء (الموهبة على صياغة الاستعارة) لا يمكن نقله أو تعليمه للآخرين .

الافتراض الثالث : الذي يرى أن الاستعارة شيء خاص ، واستثناء في الاستعمال اللغوي، أي أنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال ، بدلا من أن يكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط اللغة الحر .

ويعترض ريتشاردز على هذه الافتراضات مبينا أننا نعيش ونتكلم من خلال رؤيتنا للمتشابهات ، ونكتسب قدرتنا على الاستعارة مثلما نتعلم أي شيء ، إن ذلك ينقل إلينا عن طريق الآخرين ، ومع اللغة التي نتعلمها ونمارسها [3]

---

[1] ترجم هذا البحث : ناصر حلاوي ، وسعيد الغانمي ونشرت الترجمة بمجلة العرب والفكر العالمي ، العددان (١٣، ١٤) ربيع ١٩٩١ .

[2] أرسطوطاليس . فن الشعر – تحقيق وترجمة شكري عياد ص ١٢٨ – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .

[3] فلسفة البلاغة مجلة العرب والفكر العالمي ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

وأشار ريتشاردز إلى كيفية معالجة الاستعارة في تاريخ البلاغة ، فرأى أنها عوملت على أنها لعب بالألفاظ ، واعتبرت جمالاً أو زخرفاً أو قوة إضافية للغة ، وليست الشكل المكون والأساسي لها [١] .

بعد ذلك عرض لملاحظة (شيلي) التي تعبر عن رأي لامع " إن اللغة في الجوهر استعارية ، أي أنها تغير العلاقات غير المدركة قبلاً للأشياء ، وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم [٢] . ولابد إذن أن نكون مستعدين لسبر أعماق التفاعل اللفظي الذي يعمل على إظهار قيمة الاستعارة ووظائفها الفنية ، فالاستعارة هي المبدأ الحاضر أبدا في اللغة، وهو ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة ، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي دون اللجوء إلى الاستعارة ، فضلاً عن وجودها في علم الجمال والسياسة والاجتماع والأخلاق ... الخ [٣].

ومما تجدر الإشارة إليه أن نتذكر ما ألح عليه ريتشاردز من أن الاستعارة عبارة عن مفهومين ، أو فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معاً في تفاعل مشترك ومسندتان بكلمة واحدة ، ويكون معناها هو محصلة تفاعل هاتين الفكرتين [٤] .

هذا التصور هو ما أطلق عليه ريتشاردز تفاعلية الاستعارة ، وقد عززه بطرح مصطلحات جديدة أهمها (المحمول والحامل) (Tenor , Vehicle) [٥] .

ويرى (ماكس بلاك) من التحولات المميزة التي تحتويها الاستعارة (المشابهة) فالكلام الاستعاري يشكل مشابهة للكلام الأدبي ، فعندما يفهم القارئ المشابهة ، يستطيع الوصول إلى دلالة المعنى الأدبي وذلك بالاستناد إلى إطار الاستعارة . وهو يتفق مع (ريكور) في قوله: " تتركز اللحظة الإبداعية للاستعارة في التقاط المشابهة ، وفي إثارة الخيال " [٦] .

---

[١] السابق ص ٣٨ .
[٢] السابق ص ٣٨ .
[٣] السابق ص ٣٩ .
[٤] السابق ص ٣٩ وانظر اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ٤٩٣ .
[٥] السابق ص ٤٠ .
[٦] عصر البنيوية . ترجمة . جابر عصفور . ص ١٦٣

وبيّنَ بلاك الفارق بين المفهوم الذي يعد الاستعارة بديلا عن معنى حرفي ، وبين المفهوم الذي يعد الاستعارة نوعا من المقارنة ، ويتضح ذلك من خلال النظر إلى المثال القديم " ريتشاردز أسد " ففي حالة المفهوم الأول ، يكون معنى الاستعارة تقريبا المعنى نفسه إذا قلنا " ريتشاردز شجاع " ، والمفهوم الثاني يكون معنى الاستعارة تقريبا ، وهو (ريتشاردز يشبه الأسد في كونه شجاعا) مع ملاحظة أن الجملة الأخيرة (كونه شجاعا) تفهم ضمنا في حالة التعبير الاستعاري ، ولكنها لا تذكر صراحة .

لقد بين ماكس بلاك أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة ، وهي لا تنعكس في الاستبدال ، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط به ، وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل الحيوي بين طرفيها (المستعار منه والمستعار له) وهكذا فإن للتركيب الاستعاري موضوعين : موضوع رئيسي ، وموضوع ثانوي مرتبط به ، وهذان الموضوعان ينبغي أن نفهمهما على أنهما نظام أشياء ، لا على أنهما أشياء . وتعمل الاستعارة بتطبيق نظام تضمينات مشتركة (نظام ترابط المألوفات) على الموضوع الرئيسي ، بحيث يكون هذا المبدأ خبرا للموضوع الثانوي ، وهذه التضمينات تعتمد في الغالب على المواقع المشتركة المتعلقة بالموضوع الثانوي ، ولكنها تستطيع في الحالات التي تطرأ أن تعتمد على تضمينات متغيرة يستعملها الكاتب [1] .

هذه هي بعض الجوانب الرئيسية التي تختلف فيها التفاعلية عن النظرية الاستبدالية أو المقارنة بشكل مختصر ، إن النظرية التفاعلية تركز على أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات ، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع من أجل تركيبها من جديد ، وهي في هذا التركيب الجديد كأنها مُنحَت تجانسا كانت تفتقده ، وهي بذلك تبثُّ حياةً داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة وبهذا تُضِيفُ وجودًا جديدًا ، أي تزيد الوجود الذي نعرفه ، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات ، بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد لها .

---

[1] ماكس بلاك . الاستعارة . ترجمة ديزيرة سقال . مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت عدد ٣٠/ ١٩٨٤ ص ١٣٥ – ١٣٨ . وانظر أحمد صبرة . التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ١٣٦ .
وانظر يوسف أبو العدوس (النظرية الاستبدالية في الاستعارة) ص ٤٩ .

وهكذا يمكن تلخيص المرتكزات التي تعتمد عليها النظرية التفاعلية في النقاط التالية :-

(أ) إن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة .

(ب) أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية ، وإنما السياق هو الذي ينتجه .

(ج) أن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال ، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة ، والإطار المحيط به .

(د) أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة ، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها .

(هـ) أن الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي ، ولكنها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية أو بتعبير شامل (نحيا بها) (١)

ومن هنا تكون الاستعارة ليست منفصلة عن اللغة كما رأى أرسطو ، بل إن لها وظيفةً حيويةً بحسبانها تجسيد لملكة الخيال .

وعلى ذلك نستطيع أن نصف الاستعارة بأنها (الأم الأبدية للكلام) بمعنى أن هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها ، تتشكل في معماريته أنماط متعددة ، تتمازج وتتوحد ، ومن خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة ، تطل بنا على مطلات جديدة ، تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية بما نستطيع استشفافه ، عن طريق الحدس حِيناً ، وعن طريق الخيال حينًا ، وعن طريق الرمز حينًا آخر (٢) .

---

(١) انظر محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري ص ٨٤ ، رجاء عيد . فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٥١ أحمد الصاوي . فن الاستعارة ص ٢٤٥ وما بعدها .

(٢) د . رجاء عيد . فلسفة البلاغة ص ١٥٨ .

ثالثا : النظرية الاستبدالية :

تعود أصول هذه النظرية إلى أرسطو حين عرّف الاستعارة بأنها " نقل اسم شيء إلى شيء آخر " . [١] . ويعرف (وايتلى) الاستعارة بأنها كلمة تستبدل بأخرى بسبب التماثل أو التشابه بين معنييهما ... وطِبقًا للنظرية الاستبدالية فإن بؤرةَ الاستعارة تستخدم لتوصيل معنى يمكن أن يتم التعبير عنه حرفيًا . إن المؤلف يستبدل M - مثلا - بـ L ووظيفة القارئ أن يقلب الاستبدال باستخدام المعنى الاستعاري M كمفتاح للمعنى الحرفي المقصود L ، وفهمُ الاستعارة هنا يشبهُ فَكَّ شفرةٍ أو حَلَّ لُغزٍ . [٢]

ويحلل أصحاب النظرية الاستبدالية الأمثلة الاستعارية التي تواجههم بطريقة تعتمد على الإبدال والمقارنة ، مثال ذلك ، أنهم يحللون جملة (محمد أسد) على النحو التالي : إن الغرض من إبدال كلمة مباشرة بأخرى استعارية غرض أسلوبي ، والتعبير الاستعاري ، يمكن أن يشير إلى شيء مجسم لا يوجد على هذا النحو تماما في التعبير الحرفي ، ومن المفروض أن يعطي هذا سرورا للقارئ ، لقد تحولت أفكاره عن " محمد " إلى هذا الأسد غير المقصود ، ثم استمتع بحل هذه المشكلة ، ولاحظ براعة الكاتب في إخفاء جزء من معناه . وهكذا يركزون على نقطتين مهمتين هما :-

(أ) إن الاستعارة تزيين ووشى لاحق باللغة ، وأثرها ينبع من تمازج المألوف مع غير المألوف ، ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية والإدهاش ، التجلية تُستَقَى من الأداء اللغوي ، والإدهاش ينبثقُ من تقديم لذّةٍ ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري .

(ب) إن الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة ، وهي تحصل باستبدال لفظة استعارية بلفظة حقيقية [٣] .

---

[١] أرسطو . فن الشعر . ترجمة . د. شكري عياد ص ١١٦ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

[٢] Max Black , Models and Metaphor , P: 30-32

[٣] انظر النظرية الاستبدالية للاستعارة ص ٢٠ .

هذه الرؤية الاستبدالية القائمة على فكرة النقل رؤية أصيلة في البلاغة العربية القديمة . [١] وكونها قائمة على النقل وتتضمن طرفين تحدث بينهما مقارنة ، فيفهم من هذا أن المقارنة هي لُبُّ نظرية الاستبدال ، والمقارنة تستدعى التشبيه ، وحسب التصور الغربي للاستعارة فإن كثيرًا من الأمثلة يمكن أن نستخدم معه أداة التشبيه لتتحول الجملة من استعارة إلى تشبيه .

ويؤكد أصحاب النظرية الاستبدالية أن الاستعارة تشبيهٌ مجتزأ (موجز) ، فالاستعارة يمكن أن تختصر من التشبيه حتى تصبح ذات معنى ، نحو (نابليون ذئب) هي مختصر (نابليون مثل الذئب) .

ويحاول أنصار هذه النظرية تعليل كيفية تحويل الاستعارة إلى تشبيه ، وَيَرَوْنَ أنه يجب معرفة ما إذا كان التشبيه مفتوحا أو مغلقا ، ومثال التشبيه المفتوح (الدولة مثل الجسم) أي أنه لا يوجد وجه شبه ظاهر ، وهو ما يسمى في البلاغة العربية (التشبيه المرسل المجمل) ، ومثال التشبيه المغلق (الدولة مثل الجسم ، إذا لم يعمل منه جزء ، فإن الكل يتأثر) . وهو ما يسمى في البلاغة العربية (التشبيه المرسل المفصل) وبناء على ذلك فإن الاستعارة لا يمكن أن تتحول إلى تشبيه مفتوح إلا إذا عرفنا تماما العلاقة بين المشبه والمشبه به في الاستعارة ، ولكن الاستعارات تتحول إلى تشبيه مغلق بسهولة.[٢]

إذن مفهوم الاستعارة كتشبيه مكثف لا يظهر بشكل واضح في الاستعارة ككل ، وإنما ينطبق على بنية واحدة هي " الاستعارة التصريحية " حيث تشبه بنيتها بنية تشبيه مضغوط (مشبه + أداة تشبيه + وجه الشبه) . ويلتقي التشبيه والاستعارة على وجود حقيقتين في أساس تكوينهما ، هاتان الحقيقتان هما (المشبه والمشبه به) في التشبيه (والمستعار منه والمستعار له) في الاستعارة [٣] .

---

[١] انظر على سبيل المثال تعريف الجاحظ ، البيان والتبيين ١/١٥٢ ، وتعريف الرماني ثلاث رسائل في الاعجاز ص ٨٥ ، وتعريف أرسطو ، فن الشعر ص ١١٦ ، وانظر أحمد الصاوي . مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين ص ٥١ وما بعدها .

[٢] النظرية الاستبدالية في الاستعارة ص ١٧ ، ١٨ .

[٣] جوزيف شريم . دليل الدراسات الأسلوبية ص ٧٤ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت . ١٩٨٤ – راجع صبحي البستاني . الصورة الشعرية ص ٧٩ .

هذه الصفات إلى النص ، أما التداولي فيكاد يقتصر على سلب النـص هـذه الأوصـاف ، لإسقاطها على نوايا المتكلم التي يراد من المتلقى استحضارها من خلال ما يسمع [١] .

على كل حال إن الأفكار الأساسية التي طرحها (سيرل) في بحثه للاستعارة أفكـار جيدة ، خاصة تفرقته بين معنى المنطوق ومعنى الجملة ، وكذلك المبادئ التـي وضعـها للتأويل الاستعاري ، [٢] والتي نجد لها بذورا في بلاغتنا القديمة . ورغم هذا الجهد الكبير الذي قدمه سيرل في درس الاستعارة ، إلا أن هناك بعض الملاحظات :-

(أ) لقد طعن في الفرضية التي تقوم عليها النظرية التفاعلية .... إلا أن انتقاده لها جـاء بشكل سريع لم يبن على أسس منطقية مقنعة .

(ب) هاجم النظرية الاستبدالية ، ورأى أنها تسلم بوجود طرفين تعقد بينـهما المشـابهة ، وهذا ليس ضروريا .

(ج) سجل سيرل عدة مبادئ لتحديد مفهوم الجملة الاستعارية ، ولكن هذه المبادئ لم تكـن واضحة ودقيقة .

(د) حصر (سيرل) جهده ضمن النظرية التشبيهية ، ولم يذهب فيها إلى أبعد حد بحيـث يحلل الحدود بالمقومات بشطريها (الملاصق والتفاعلي) ، وهكذا فقد ضيق مـا هـو موسع لدى البلاغيين العرب ، وبعض البلاغيين الغربيين المحدثين [٣]

---

[١] الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص ٢٩ .

[٢] SEARIE , P : 115 – 119 وانظر التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ص ٧٤ وما بعدها .

[٣] تحليل الخطاب الشعري ص ١٠٠ وما بعدها .

التشبيه البليغ والاستعارة :

من الملاحظ أن البلاغيين والنقاد الغربيين يدخلون التشبيه البليغ تحت مفهوم الاستعارة [(١)] . كما رأينا عند (أرتوني) فهم يعدون نحو (زيد أسد) استعارة ، ولكن الجرجاني يرفض اعتبار مثل ذلك استعارة لأن وجود " زيد " مبتدأ فيها وفي الوعى يلغى إمكانية الدرجة العالية من التوحيد بين الذاتين التي تسوغ عملية الاستبدال التي تقوم عليها الاستعارة [(٢)] . لذلك فهو يفرق تفريقا صارما بين الاستعارة والتشبيه البليغ المتمثل في (زيد أسد) ويستخدم لإنجاز عمله أوجها ومحكات ومحطات متباينة أهمها في السياق الحاضر لمعة فنية نقدية باهرة ، وهي أن التشبيه رغم كونه أساسا في تكوين الاستعارة غير قابل للتبادل معها في جميع الحالات .

فهناك علاقات مشابهة تنتج تشبيها واستعارة وعلاقات مشابهة لا يمكن أن تصاغ في صيغة الاستعارة . ويتحدد كل من النمطين بطبيعة العملية التصويرية ذاتها ، ومدى دخولها في مناخ الابتكار واقتناص علاقات مشابهة لا تندرج ضمن المألوف الشائع من عمليات التصور .

أى أننا هنا أمام عقليات شعرية مختلفة ، وأنهاج تصورية متباينة ، فمن السهل مثلا تحويل تشبيه مثل (زيد أسد) إلى (رأيت الأسد) لكن في مناخ إبداعى ثاقب ، لا تقبل العملية التصورية نفسها إلا الصيغة الأولى ، حين يقول : أبو تمام :

وكان المطلُ في بدءٍ وعودٍ   دخَانًا للصَّنيعةِ وهي نَارُ

فإن طريقة الرؤية ذاتها تتشكل عضويا في صيغة التشبيه ، ولا يمكن للعقل المتصور أن يتخيلها ويبلورها في صيغة الاستعارة [(٣)].

---

(١) من البلاغيين القدماء والنقاد من سلك هذا المسلك كأبى هلال والثعالبي والآمدي والخفاجى ، فقد عدوا التشبيه البليغ من الاستعارة . واحتج أصحاب هذا المذهب بأن ما كانت آلة التشبيه فيه ظاهرة فهو تشبيه ، وما لم تكن فيه استعارة (العلوى . الطراز ٢٠٦/١) (وراجع د. علام . مواقف من التراث البلاغي ص ١٢٢ وما بعدها) .

(٢) أبو ديب أنهاج التصور . مقال بالمجلد الأول من تراثنا النقدي . إصدار النادى الثقافي الأدبي بجدة . ص ٣١٣ .

(٣) نفسه . ص ٣٠٨ - وراجع أسرار البلاغة ص ٣٠٨ - ٣١٢ (ريتر) ودلائل الاعجاز ص ٧٢ (شاكر) وراجع حمادي صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ٥٧٨ . وانظر البيت في ديوان أبي تمام ٣١٤/١ .

ويلاحظ : بعض البلاغيين أن مثل (زيد أسد) بنيةٌ محايدة بين التشبيه والاستعارة ... فهناك من يقول بأن البنية من التشبيه الخالص . لأن المقارنة الثنائية قائمة داخل التركيب ، على معنى أن كل طرف له استقلالية وضعية تمنعه من التداخل مع الطرف الآخر ، وإن سمحت بإنتاج معنى مشترك بينهما هو (الشجاعة) .

أما حجة القائلين بالاستعارية ، فهي خلو البنية من آلة التشبيه ، بالإضافة إلى وحدة المنتوج الدلالي في مثل هذه الصورة ، وقولنا (رأيت أسدًا) ، فإذا اعتبرنا المثال الثاني استعارة ، فإن الأمر ينطبق على المثال الأول .

ويوغل البلاغيون في هذه البنية المحايدة ، ويتجاوزون سطحها إلى عمقها لتحديد دورها في إنتاج المعنى ، حيث يكون الدور تشبيهيا أحيانا ، واستعاريا أحيانا أخرى ، وتميل البنية إلى الاستعارة إذا كان استدعاء حضور الأداة مخلا بالمستوى البلاغي ، مثل ذلك قوله تعالى " { واخفضْ لهما جَناحَ الذلّ من الرحمةِ } وقوله { فأذاقَـها اللهُ لباسَ الجوعِ والخوفِ } . فالخفض والذوق استعارتان ، ولو ذهبنا نعيدهما إلى مرحلة التحول الأولى وهي التشبيه بتقدير " اخفض لهما جانبك الذي هو كالجناح " و " فأذاقها الله الجوع والخوف اللذين هما كاللباس " ، كان ذلك مضيعا للناتج الدلالي من ناحية ، وهابطا عن البلاغية من ناحية أخرى ، أما إذا كان حضور الإرادة في البنية العميقة أمرًا متاحًا ومقبولاً ، فإن ذلك يسمح ببقاء البنية في مرحلة التحول الأولي ، أي التشبيه ، وذلك كقول البحتري :

إذا أسفرتْ أضاءتْ شمسَ دجنٍ ومالت في التعطُّفِ غُصنَ بانِ

فإن جبر البنية يعود بها إلى حقيقة التشبيه ، دون أن يهتز الناتج الدلالي ، حيث نقول : (سفرت مثل ضوء الشمس ، ومالت في التعطف مثل غصن البان) .

وتستمر هذه المتابعة البلاغية مع البنى العميقة في تركيبين متقاربين في السطح ، متباعدين في العمق ، وهما قولنا : (محمد أسد) و (محمد الأسد) حيث تنحاز الأولى للاستعارة ، والأخرى إلى التشبيه بناء على المردود الذي يحيل إليه كل دال ، لأن الأداة يحسن إظهارها في الثاني دون الأول ، والمردود العميق هو الذي يقدم تفسيرا دقيقا لكل احتمال على حدة ، ذلك أن (التعريف) في (الأسد) ، ينقله من الفردية إلى (الجنس) ،

ويكون الناتج أن (محمدا شبيه بجنس الأسود ، أو بحقيقة الأسدية) ، فهناك تحول أساسي في الدال ينقله من الخصوص إلى العموم ، أما (التنكير) فإنه يعود بالدال إلى خصوصه وفرديته ، وهو ما يعوق إنتاج التشبيه ، لتنحاز البنية للاستعارة [1]

إن تحول بنية التشبيه إلى استعارة ، يقتضي استحضار عمليتين ، إحدهما تتصل بالمستوى السطحي ، وهي (حذف أحد الطرفين) والأخرى تتصل بالمستوى العميق ، وهي (تحميل المذكور دلالة المحذوف) ، فإذا كانت بنية التشبيه تتحقق في قولنا : (محمد كالأسد) ، فإننا يمكن أن نقوم بتغييب الطرف الأول ، فنقول :(الأسد في المعركة) أو تغييب الطرف الثاني ، فنقول : (محمد يزأر) . وقد شرط البلاغيون اقتران الغياب بإشارة توضيحية تجعل هذا الطرف الغائب محلقا في الفضاء النصي بشكل لازم ، ويستوي في ذلك أن تكون الإشارة مقالية أو حالية ، المهم أنها تتيح للمتلقي أن يتذكر الطرف الغائب لتكتمل عملية الاتصال . أما العملية الثانية ، فتقوم على إعطاء الحاضر دلالة الغائب ، أو لنقل : إن الحاضر يتخلص من دلالته الوضعية الأحادية ، ليستوعب دلالة ثنائية تجمع بين الحاضر والغائب على صعيد واحد ، فإذا قلنا : (الأسد في المعركة) ، نكون قد حملنا (الأسد) معنى (الفارس) بمعنى الأسدية فيأخذ طبيعة ثنائية أيضا .

ويصاحب عمليتي (الحضور والغياب) عمليتان عميقتان ، هما:(النقل والادعاء) ، ذلك أننا عندما حملنا الحاضر دلالة الغائب ، نكون في مواجهة بناء لغوي طارئ ، أو (منحرف) أو (معدول) عن بنائه الأصلي ، إذ المواضعة تقتضي التزام كل دال بمدلوله ، فعندما نهز علاقة التطابق بين الدال والمدلول ، وتوسيع الدال ليشمل دلالتين معا ، نكون قد تجاوزنا الدلالة الوضعية إلى وضع إبداعي جديد ، والانحراف هنا لا يتصل بالنحوية ، وإنما يخلص للدلالية فحسب ، لأن في قولنا (الأسد في المعركة) أو (الفارس يزأر) لم نخرج على المحفوظ النحوي ، بل كان الخروج على المحفوظ المعجمي ، من حيث إسناد الشيء إلى غير ما هو له ، فالعمليتان العقليتان (النقل والادعاء) ، تعيدان التوازن إلى

---

[1] الطراز : ١/٢٠٥ – ٢٠٩ . وراجع . محمد عبد المطلب . البلاغة العربية ص ١٦٨ ، ١٦٩ .

بنية الاستعارة ، حيث يتم نقل صفة الأسدية إلى الفارس أولاً ، ثم ندعي أن الفارس قد أصبح واحداً من جنس الأسود ثانيا.

هاتان العمليتان - إذن - تحافظان على وضع الاستعارة في دائرة الاتصال اللغوي على نحو من الأنحاء ، كما توضحان طبيعة التحول العميق المصاحب لإنتاجها ، والذي به أصبح التشبيه استعارة ، فليست الاستعارة - كما يتصور البعض - بنية بسيطة ساذجة ، يتم فيها تحول أحد الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب ، لأن هذا الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبية ، وبعيد عن الإيصالية معا ، فالاستعارة ملازمة لعمليات ذهنية ونفسية معقدة ، تتنافر مع مثل هذا التسطيح الذي يدفع بها إلى دائرة المباشرة . (١)

والذي يعطى بنية الاستعارة هذا التميز من العمق كما يقول أحد النقاد المعاصرين " إننا في الاستعارة لسنا تجاه لوحتين في ظاهر الكلام ، وإنما أمام لوحة واحدة ، مزروعة في سياق ينبهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام ، وهذا يميز الاستعارة من التشبيه بالعمق البالغ " (٢) .

يتضح من ذلك اهتمام النقاد المحدثين بالتركيز على اتحاد طرفي الاستعارة مع تفردهما الذاتي ، وبيان تميز الاستعارة من التشبيه في ذلك ، فضلا عن قدرة الاستعارة على جمع المتضادات أكثر من التشبيه ، كما أنهم يعدون بنية الاستعارة تجمع بين شيئين يمكن أن يكونا مختلفين تماما ، ولا علاقة بينهما خارج السياق (٣) . وليست الاستعارة بنية شكلية زخرفية ، وإنما هي صورة جمالية خلاقة ، كفيلة بأداء وظيفتها التعبيرية والدلالية في النص وهي بذلك ترتفع إلى مستوى الرمز الذي يتعمق النفس ويحيط بها (٤) .

وبهذا تكاد تكون فاعلية بنية الاستعارة خالصة للمستوى العميق ، من حيث أصر البلاغيون على أن النقل لا يتصل بالمستوى السطحي ، أو المنطوق بحال من الأحوال ،

---

(١) محمد عبد المطلب . البلاغة العربية ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(٢) الهادى الطرابلسى . خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ١٦٢ .

(٣) راجع . مكليش أرشيبالد . التجربة والشعر ص ٨١ ، ٩٦- ٩٧ .

(٤) الرباعي : الصورة الفنية ص ١٠١ . وانظر في تفصيل ذلك : مصطفى ناصف . نظرية المعنى ص ٣٨-٧٠ .

وإنما تخلص مهمته لمستوى العمق ، لأنني لا آخذ لفظ (الأسـد) لكي أطلقه على (الفارس) ، وإنما يجب تجاوز هذا المستوى الصوتي إلى المنتوج الدلالي ، بحيث تصبح مهمة الدال إشارية خالصة أي أن فنية الاستعارة في تعاملها مع المدلول .

رابعاً : النظرية السياقية :

تركز النظرية السياقية (Contexaul Theory) للاستعارة على أن الاستعارة عملية خلق جديدة في اللغة ، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات ، ليس هذا فحسب ، بل تنظر – النظرية السياقية – إلى الاستعارة على أنها نموذج لدمج السياقات ، وفيه تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبين عن نقطة ما أوتشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكويناً جذاباً ، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لابد منه لربط سياقين ، ربما يكونان بعيدين جداً أو على الأقل يكونان في النهج العادي للحياة غير مرتبطين . وعلى هذا يكون المتحصل من الاستعارة ليس ببساطة نسخاً لطيفة لمعنى مستقر بالفعل ، ولكنه معنى جديد ، يدفع فيه الخيال ذاته صاعداً ويحتل أرضاً جديدة ، من خلال المعنى الجديد المكتسب . (١)

وتعيننا نظرية السياق على تحليل الاستعارة حيث تعطى أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري وذلك بالرجوع إلى السياق والقرائن (٢) وتتفق النظرية السياقية مع النظرية التفاعلية (Interactional Theory) بتركيزها على أن اختلاف المفهوم الاستعاري يتعلق باختلاف السياقات والقرائن التي تدخل في بنية ذلك المفهوم ، لكنها لا تعرف نظرية المواقع المشتركة التي تحدث عنها ماكس بلاك (Max Black) وبدلاً من ذلك تؤكد على أهمية التغيير السياقي ، وهكذا يلاحظ أن لها صلة بالنظرية الحدسية للاستعارة التي تؤكد

---

(١) د. رجاء عيد . فلسفة البلاغة ص ١٥٤ .

(٢) السياق مجموعة من المواقف والامكانات المتفاعلة ، وفيه تقاطعات مستمرة ولهذا وجب أن يرجع إليه في تبين فاعلية الاستعارة ، فهو الذي يكشف عن فاعليتها ، ويرد إليها قيمتها الخفية ، ويعطي لبعض الإمكانيات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو ، ومعنى الفاعلية لا يدرك إلا إذا أدخلت الاستعارة في مساقها أو بيئتها الطبيعية (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٣١٨) .

على دور الابداع (Ingenuity) في كل مثال في المفهوم الاستعاري ، ولكنها لا تعــرض تفسيرا للاستعارة بالالتجاء إلى الأعمال الحدسية العقلية ، وبدلا من ذلك نرى أن البحــث عن سياق ينتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلق بتفسير المفهوم الاستعاري وتأويله ، ومثل هذه المفاتيح ربما تحل الكثير من إشكاليات الغموض الكافية حتى لو لــم تكن هناك مبادئ عامة للتفسير من خلال السياق [١] .

ورأى أنصار النظرية السياقية للاستعارة أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خــلال السياق وعلاقتها مع الكلمات الأخرى ، وأن للسياق أهمية كبــيرة فــي تحديــد المعنــى وتوجيهه ، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على أكثر من معنــى واحــد، فالذي يحدد هذه المعاني ويفصلها هو السياق في مورد النص .

ويؤكد ريتشاردز على أن الشكل (FORM) لا يمكن أن ينفصل عــن المضمــون (CONTENT) ومن أراد أن يقرأ الشعر فلابد أن يضع هذه الحقيقة في ذهنــه ، إذ أن الشاعر يوسع من معنى المصطلحات ويزيد في تفاعلها . ويرى أن الاستعارة تعني وجــود فكرتين لشــيئين مختلفيــن يعمــلان معــا ، همــا (المشــبه Tenor) والمشــبه بــه (Vehicle) وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة (Ground) مشتركة بينهما ، وينتــج المعنى نتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين ، ويلاحظ أن هذا الرأي يميل في جانب مــن جوانبه إلى النظرية التفاعلية ، وفي جانب آخر إلى النظرية السياقية ، وهي تركز على أن السياق يعني مجموعة من الأحداث تعمل معا في آن واحد . وبناء على ذلك فإن الســؤال عن المعنى والاستعارة يشمل عند ريتشاردز العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء .

وقد ميّز ريتشاردز بين الاستعارة اللغويــة (Verbal Metaphor) والاســتعارة العقلية (Mental Metaphor) وبين أن الاستعارة ليست فقط انحرافــا لفظيــا (Verbal shifting) لكلمات معينة ، إنما هي تفاعل بين السياقات المختلفة يقول :

" إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تســتمد شــخصيتها ولا خاصيتــها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنيــة

---

[١] Scheffler , I. . Beyond The Letter, London , Boston And Henley : Routledge And Kegan Poul , 1979) P: 118- انظر النظرية السياقية للاستعارة ص ١ .

لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه ، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يُقدَّرا إلا بمقارنتها بحجم الأشياء وأطوالها التي تُرى معها ، كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا عن علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ " (١) .

ويرى ريتشاردز أنه ليس من الضروري الاعتماد على التشابه أو المقارنة لتحديد المعنى الاستعاري ... بل يجب أن ننظر إلى الاستعارة بلغة التفاعل بين السياقات المختلفة، لأنه أكثر عمومية وأكثر جدوى ، إذ يسمح بأنواع عديدة من العلاقات ، فالتشبيه مقارنة ، ولكن الاستعارة يجب أن تبني على هدف أكبر ، وعلى تصور من العلاقة ، وليست الاستعارة ضم كلمات لا تربط بينها روابط كما تقول السريالية (٢) .

ويرى ريتشاردز أن السياق يزود – بوجه من الوجوه – أرضية الاستعارة (وجه الشبه) ببعض الإشارات والمفاهيم والمزيد في أي كلام ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضعها الصحيح ، يقول :

إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها ببعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام . وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال ... مثل الانسجام والإيقاع والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها . وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها ، وإن لكل سياق وضعه الخاص ، ومن ثم يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه (٣) .

وقد أكد على ذلك عبد القاهر الجرجاني من قبل حين قال " وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها

---

(١) The Philosophy of Rhetoric , P . 65 – وانظر أحمد الصاوي – فن الاستعارة ص ١١٦ .

(٢) The Philosophy Of Rhetoric , P . 123 .

(٣) The Philosophy Of Rhetoric , P : 90 – 120 .

، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تَلِق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلُح أن تكون لِفْقاً للتالية في مؤداها [1] . .

ونلاحظ أن ريتشاردز ركّز على مفهوم التفاعل الاستعاري بين كل من المستعار منه والمستعار له (أو كما يسميهما المحمول والحامل) وعلى بيان أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل فاعلية عن أوجه التشابه ، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار منه والمستعار له وبين أوجه الشبه وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلى الذي تقدمه الاستعارة . ويوضح هذه المحصلة بالمثال التالي :

أوه ! هل لى أن أتدفق مثلك ، وأن أجعل مجراك

مثلي الأعلى ، كما هو موضوع شعري

ومع أنك عميق فأنت صاف ، ومع أنك رقيق فلست بكليل أو فاتر

فأنت قوى بلا غضب ، ومملوء بلا تدفق [2] .

هنا يمكن القول : إن تدفق ذهن الشاعر هو المحمول ، والنهر هو الحامل ، ومما تجدر ملاحظته أننا نجد في البيتين الأخيرين تناوبا متكررا في المراكز المتعلقة بالمحمول والحامل وفي اتجاه التحول بينهما . فالعبارة (ومع أنك عميق فأنت صاف) وصف حقيقي للحامل (النهر) وهو بشكل ثانوي وصف مجازي للذهن (المحمول) ومع ذلك فهو وصف استعاري للنهر ، وقد جرى الأمر على نحو معكوس ، إلا أن لفظة (كليل أو فاتر) تمضى بعكس الاتجاه ، فهي وصف حرفي للحامل ، و استعاري للذهن .

أما قوله : " فأنت قوى بلا غضب " فهي وصف للذهن أولا ثم النهر ، وأن قوله : " مملوء بلا تدفق " وصف للنهر ثم الذهن .

---

[1] دلائل الإعجاز ص ٤٥ .

[2] هذه الأبيات لـ " د نهام " في وصف نهر التيمز وقد أثنى الدكتور جونسون عليها بقوله " لقد استحضرت المتشابهات الدقيقة على نحو يشى بحدة ذهن ونفاذ بصيرة " مجلة العرب والفكر العالمي " العددان (١٣، ١٤)١٩٩١ ص ٤٩ .

إن المعول في الاستعارة ليس على أوجه الشبه فقط بشكل واضح للغاية ، إن المقارنة بصفتها عنصر من العناصر المؤكدة للتشابه ليست النمط الكامل لهذه الاستعارة، والاستعارة في الأبيات نوع من المقارنة ، ولكنها مقارنة قائمة على التفاعل والتشابه برغم الاختلاف بين المحمول والحامل ، ومن هنا حدث التبادل بين صفات النهر وصفات العقل على نحو ما نرى في تحليل ريتشاردز .

إذن ريتشاردز يرى أنه لا ينبغي أن يحصر التفاعل بين الحامل والمحمول فيما بينهما من تشابهات فقط ، بل فيما بينهما من تباين واختلاف أيضا ، وبشكل عام فإن الاستعارة التي لا يكون فيها ذلك قليلة جدا ، وإن الأساس الظاهري للتحول والانتقال يكمن في بعض التشابهات ، غير أن التحوير المتميز الذي يصيب المحمول ويحققه الحامل ، إنما هو في الغالب مُتَأَتٍّ بفعل الاختلافات أكثر من التشابهات [١] .

إن هذا التفاعل يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر واكتشاف خصوصية انفعاله ، وتفرد تجربته ، وأصالة موقفه ورؤياه ، كل ذلك في ظل العلاقة التي توثقها الاستعارة بين الشعر واللغة [٢] لأن الاستعارة تؤلف نظاما من الدلالات الضمنية التي توجه تصورنا للمعنى ، وأن القارئ من أجل أن يدرك جمال أو قيمة الاستعارة عليه أن ينظر إلى فاعلية السياق ، ويعنى بالارتباطات التي تقوم حولها ، أو تدخل في تشكيلها ، لأن معنى الكلمة هي مجموعة من الإمكانات التي تغتذي وتتغذي بإمكانات أخرى [٣] .

ومن أجل ذلك يقول ريتشاردز " إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء ، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا ، وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جدا ، إن الاستعارة وسيلة شبه خفية ، يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمالها [٤] .

---

[١] السابق ص ٥٢ . فلسفة البلاغة . ترجمة ناصر حلاوى وسعيد الغانمى .

[٢] فن الاستعارة ص ١١٨ ، ١١٩ .

[٣] مصطفى ناصف . مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ١٣٢ . مكتبة الشباب بالقاهرة .

[٤] مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٠ .

وإذا حللنا هذا الرأي بحسب معطيات علم الدلالة ، فإن ما جاء هنا يفسر لنا الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوي عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز ، وذلك أن المبدع لا يقتنع بالعلاقات الدلالية بين المفردات في التركيب اللغوي بإسناد الصفات والأفعال كما أُلِفَتْ في المتعارف اللغوي للغة ما ، بل إنه ينفذ إلى سمات خاصة يراها هو متأثرا بموقفه الانفعالي في الألفاظ ، وما بينها من ترابط ، فيعقد الوشائج بينها ، ويصبها في قالب تعبيرى يحدث الدهشة لدى القارئ أو السامع (١) .

وفي الاستعارة تكشف اللغة عن تاريخ قديم للكلمات ، يعيد الشاعر إيقاظه فيها على نحو لا يمكن لنا أن نكتشفه إذا ما تصورنا أن المسألة لا تخرج عن أن تكون ضربا من الإيهام والتخييل والصنعة التي يزين بها الشاعر شعره ويقربه إلى الناس ، فعندما يقول منصور النمري : (٢) .

منيع الحمى لكن أعناق ماله　　　يظل الندى يسطو بها ويسور (٣)

فإنه يحملنا حملا على مراجعة دلالة كلمة (مال) عند العرب ، لإدراك أي إيحاءاتها استثمره الشاعر في هذا البيت والذي عد من أبيات المعاني الجياد (٤) .

فإذا كان المال هو كل ما يقتني ، وإذا كان قد انتهى وصفا خاصا للذهب والفضة، فإن السياق الذي يضعه فيه النمرى يوقظ فيه دلالة قديمة ، فالرقاب التي ظهرت للمال إنما جاءت من أن " أكثر ما يطلق المال عند العرب على الإبل ، لأنها كانت أكثر أموالهم " (٥) .

والإبل التي تتراءى وراء رقاب المال ، وشيجة الصلة بالحمى المنيع الذي بسطه الشاعر في صدر بيته ، ثم مضى يقتنص ما يمكن أن يلوح خلفه من دلالات وإيحاءات ،

---

(١) فايز الداية ، علم الدلالة العربي – ص٣٩٣ – دار الفكر بدمشق ط١ ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

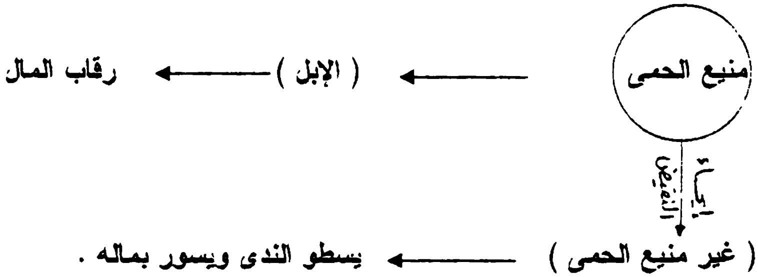
(٢) ديوان منصور النمرى ص٨٢

(٣) سار يسور : إذا غضب وثار .

(٤) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ١/٨٥ .

(٥) ابن منظور : اللسان " مول " .

ينتزع منه هذه الإبل الراتعة فيه فتصبح للمال رقاب . ثم يقتحم على هذا الحمـــى منعتـه واعتصامه حينما يسطو الندى ويسور بهذه الإبل ، لا تعصمها منه منعه الحمى ولا عزته.



وهكذا يتحرر المعنى في الشعر فهو تتابع لإيحاء الكلمة تتحرك فيه من الشيء إلـى نقيضه ، ومن الشيء إلى ما يدور في مضماره .

والرقاب التي ظهرت للمال تلبسته من فترة كان يختص فيها بالإبل حينما كانت قوام الاقتصاد في مجتمع رعوي كالمجتمع العربي ، هذه الرقاب لا يكفي فيها أن يقال إنها ذكـر للبعض وقصد للكل . فالرقاب هي التي بالتحكم فيها يتحقق التحكم في الكائن إنسانا كان أو حيوانا ، ولذلك أطلق على العتق (فك الرقبة) أو (إعتاق الرقبة) ، كما أن الرقبة بالنسـبة للحيوان هي موطن الذبح ، فإذا تسلط الندى على المال فإنما يتسلط على رقابـها حينمـا تؤول إلى جزر تذبح للأضياف .

والشاعر بذلك يوقظ في اللغة تاريخ الكرم العربي ومسلكياته التي تظل كامنة فـي اللغة حتى يجيء العبقري الذي يمتلك القدرة على الكشف عنها .

واللغة تقيم للممدوح أفقا متوترا تمنحه الحمى تارة وتسلبه منه تارة أخرى ، تقيمه حوله سياجا ثم لا تلبث أن تنزع عنه هذا السياج ، ومن خلال ذلك يحقـق الشـاعر أفقـا شعريا لممدوحه ، فإذا كانت العزة تنطوي على الاستعلاء على الناس والانفصال عنهم فإن الندى هو الذي يحطم في هذه العزة قدرتها على عزل الإنسان عن الآخرين ، وبهذا يعيـد إليه تواصله وتواشجه معهم .

ومن هذا المنطلق تنهض بين الأمير وما تقتضيه مكانة الإمارة من عـــزة ومنعـــة، وبين الندى واقتحامه لهذه العزة والمنعة – تنهض بين الاثنين علاقة ندية تنتهي بأن يقول النمري بعد البيت السابق :

وقفت على حاليكما فإذا الندى عليك أميـــــــر المؤمنين أمير [1]

وخلاصة ما يمكن أن نخرج به أن الاستعارة تعتمدُ اعتمادًا قويًا على السـياق ، وأن الكلمات أو المواقف التي تدخل في بناء الاستعارة ، تأخذ في ضوء فاعلية الخلق اللغـــوي معنىً جديدًا ليس هو بالضبط معناها اللغوي أو المعجمي ، لأن لكل لفظ – إلى جانب دلالته اللغوية – دلالة أخرى شعورية تتمثل فيما يوحى به من الصور والظلال ، وما يبثـــه مـــن موسيقي خاصة وإيقاع متميز ، وأن سياق الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمـــة حولها ، يوسع مدلول الكلمات الأصلي ، ويحدث تغييرًا جوهـــريا فيه ، وأن المتلقى مـــن أجل أن يدرك فاعلية الاستعارة عليه أن يبدأ من الاستعمالات الماضية ، وأن يوجه اهتمامه إلى المواقف القديمة والمواقف الجديدة معا .

وقد أكد عبد القاهر – قبل ريتشاردز وغيره من النقاد الغربيين المعاصرين – علـــى أهمية السياق الذي توجد فيه الاستعارة ، وبين أن المبالغة التي تدعى للاستعارة ليست في المعنى نفسه الذي يقصد إليه المتكلم ، ولكن في طريقة إثباته للمعنى وتقريره إياه .

ورأى أن المحاسن التي هـــي السبب في النظم (الاستعارة والتمثيـــل والكنايـــة) تشكل العناصر التصويرية للمعنى ، وهذه المحاسن التي ينشأ عنها النظم تشكل العلاقـــات الأسلوبية بين الألفاظ ، وهي موطن البلاغة ، وهو ما عبر عنه بالنظم ، فلا تكون للكلمـــة مزية الا بحسب موقعها من الكلام ، وتآزر دلالتها مع جاراتها الداخلة معها في الـــتركيب ، لأن الكلمة قد تقبح في موضع ، وتحسن بنفسها في موضع آخـــر ، والـــذي يحـــدد ذلـــك هو السياق ولا شيء غيره [1] .

---

[1] سعيد السريحى ، بنية الاستعارة ، ص ١١٧ .

[2] انظر دلائل الإعجاز ص ٤٥–٤٨ ، ٧٤–٧٥ ، ٨٣ ، ٨٧ – ٨٨ ، ١٠٠ – ١٠٢ ، ٤٩٩ .

المصـــادر والمـــراجـــع

* **أحمد صبرة : (دكتور)**

التفكير الاستعارى في الدراسات الغربية – دار الصديقان للنشـــــر والإعـــلان . ط١ ١٩٩٨م .

* **أحمد عبد السيد الصاوى : (دكتور)**

– فن الاستعارة – الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩ م

– مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين – الاسكندرية ١٩٧٩ م .

* **اديث كريزويل :**

عصر البنيوية . ترجمة جابر عصفور . دار سعاد الصباح – الكويت .

* **أرسطوطاليس :**

- فن الشعر : ترجمة شكرى عياد . دار الكتاب العربي بمصر. ط١/ ١٩٦٧ م

- فن الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م .

* **أرشيبالد مكليش :**

التجربة والشعر . ترجمة : سلمى الجيوشي . بيروت ١٩٦٣ م .

* **استيفن أولمان :**

دور الكلمة في اللغة . ترجمة كمال بشر . مكتبة الشباب – القاهرة .

* **اليزابيث درو :**

الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ترجمة محمد إبراهيم الشوش . بيروت ١٩٦١م .

* **أوستن وارين ورينيه ويليك :**

نظرية الأدب . ترجمة محى الدين صبحى وحسام الخطيب . القاهرة ط٣ / ١٩٦٢م.

* **بشرى موسى صالح : (دكتور)**

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . المركز الثقافي العربي – بيروت .

* **تامر سلوم (دكتور) :**

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي . دار الحوار ، سورية ط١ / ١٩٨٣ م

* جابر عصفور (دكتور) :

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٠ م

* جان كوهين :

بناء لغة الشعر : ترجمة أحمد درويش . دار المعارف . ط٣ / ١٩٩٣م .

* الجـــاحـــظ :

البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . م الخانجى بالقاهرة .

* جوزيف شريم :

دليل الدراسات الأسلوبية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت – ٩٨٤م .

* حبيب بن أوس الطائي (أبـــو تمـــــام) :

ديوانه بشرح التبريزي . تقديم راجي الأسمر . دار الكتاب العربي . ط ٢ /١٩٩٤م

* حمادى صمـــود :

التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوره إلى ق ٦ – منشورات الجامعية التونسية ١٩٨١ م .

* رجـــاء عيـــد (دكتور) :

فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور . منشأة المعارف بالإسكندرية / ١٩٧٩ م

* الرمـــــاني :

النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) تحقيق خلـــف الله وزغلول سلام . دار المعارف . القاهرة .

* ريتشـــاردز :

– فلسفة البلاغة . ترجمة : ناصر حلاوى وسعيد الغانمي : مجلة العـــرب والفكــر العالمي . العددان (١٣-١٤) ربيع ١٩٩١م .

– مبادئ النقد الأدبي . ترجمة : مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتـأليف القاهرة ١٩٦٣م .

* ساسين عساف (دكتور) :

– الصورة الشعرية . وجهات نظر غربية وعربية . دار مارون عبود . ط١ – ١٩٨٥ م .

* سعيـد السريحـى :

بنية الاستعارة . مجلة " علامات " في النقد الأدبي – النادي الأدبي الثقافي بجدة ج١/ م١ / ٩٩١ م .

* شفيـــع السيد (دكتور) :
– التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٨ م
– قراءة الشعر وبناء الدلالة . دار غريب . القاهرة / ١٩٦٩ م
* صبحـــي البستـــاني (دكتور) :
الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . دار الفكر اللبناني ، ط١ / ١٩٨٦ .
* صـــــلاح فضـــــل (دكتور) :
- بلاغة الخطاب وعلم النص . سلسلة عالم المعرفة . الكويت / ١٩٩٢ م .
- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته . النادي الأدبي الثقافي بجدة كتاب (٤٦) ١٩٨٨ م
- نظرية البنائية في النقد الأدبي . مكتبة الأنجلو المصرية . ط ٢ / ١٩٨٠م .
* ابن طباطبا :
عيار الشعر ، تحقيق الحاجرى وزغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦م.
* عبـــد القـــــادر الربـــاعى (دكتور) :
الصورة الفنية في النقد الشعري . دار العلوم للطباعة والنشر ، ط١ / ١٩٨٤م .
* عبد القاهر الجرجاني :
- أسرار البلاغة ، تحقيق هـــ . ريتر ، دار المسيرة . بيروت . ط٣ / ١٩٨٣م
- دلائل الإعجاز . قرأه وعلق عليه : محمود شاكر . مكتبة الخانجي بالقاهرة / ١٩٨٤ .
* عبد الملك مرتاض : (دكتور)
الصورة الأدبية – الماهية والوظيفة . مجلة علامات ج٢٢/ م٦ / ديسمبر ١٩٩٦ م
* عبد الواحـــد عـــلام : (دكتور)
قضايا ومواقف في التراث البلاغي . مكتبة الشباب . القاهرة .
* عدنان بن ذريل :
اللغة والبلاغة . منشورات اتحاد الكتاب العربي . دمشق / ١٩٨٣ م .
* عدنان حسين قاسم (دكتور) :
التصوير الشعرى . مكتبة الفلاح ، الكويت ، ط١ / ١٩٨٨ م .

* غنيمى هــلال : (دكتور)
النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر . القاهرة .
* فايــز الداية (دكتور) :
علم الدلالة العربي . دار الفكر بدمشق . ط١ / ١٩٨٥ م .
* فنــدى هــزاع :
الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى ق ٥ هــ . عرض عبد القادر زيـــدان مجلـــة فصول . م٦ . ع٢ (يناير – مارس) ١٩٨٦م .
* أبو القاسم الآمـــدى :
الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى – تحقيق أحمد صقر . دار المعارف القاهرة ط٢/ ١٩٧٢م
* كمــال أبو ديــب (دكتور) :
أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي . ضمن قراءة جديـــدة لتراثنـــا النقــدي . المجلد الأول . النادى الثقافي الأدبي بجدة . كتاب (٥٩) ١٩٨٨م .
* مـاكــس بــلاك :
الاستعارة . ترجمة ديزيرة سقال . مجلة العربي المعاصر بيروت ع ٣٠ سنة ١٩٨٤ م .
* محمد حسن عبد الله (دكتور) :
الصورة والبناء الشعرى . دار المعارف . القاهرة / ١٩٨١ م .
* محمد عبد المطلب (دكتور) :
البلاغة العربية (قراءة أخرى) الشركة المصرية العالمية اللبنانية للنشر لونجمان . ط٢ / ١٩٩٧ م .
* محمــد مفتــاح :
تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية النص) دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت / ١٩٨٥م .
* محمــود درويــش :
ديــوانه – دار العودة – بيروت . ١٩٩٧ م
* مصطفى ناصف (دكتور) :
- الصورة الأدبية . مكتبة مصر . القاهرة ١٩٥٨ م .
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية . النادي الأدبي الثقافي بجدة ، كتاب(٥٣) ١٩٨٩م

- مشكلة المعنى في النقد الحديث . مكتبة الشباب . القاهرة .
- نظرية المعنى في النقد العربي . دار الاندلس . بيروت .

• **منصـــور النمـــرى :**

ديوانه . جمع وتحقيق الطيب العشاشى . مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨١ م .

* **ميشال لوغورن :**

الاستعارة والمجاز المرسل . ترجمة حلاج صليبا . منشورات عويدات . بيروت . ط١ / ١٩٨٨ م .

* **نــزار التجديتي :**

نظرية الانزياح عند جان كوهين . مجلة دراسات سيمائية . ع١ المغرب / ١٩٨٧م.

* **نعيــم اليـــافي :**

مقدمة لدراسة الصورة الفنية . دمشق / ١٩٨٢م .

* **نورمان فريدمـان :**

الصورة الفنية . ترجمة جابر عصفور . مجلة الأديب . العدد ١٦/ ١٩٧٦م

* **الهـــادى الطرابلسي :**

خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية . تونس ١٩٨١م .

* **أبو هـــلال العسكرى :**

كتاب الصناعتين . تحقيق مفيد قميحة . دار الكتاب العلمية ، بيروت / ١٩٨١م

• **هنـــرى بليث :**

البلاغة والأسلوبية . ت . محمد العمرى . منشورات دراسات سال . ط١ / ١٩٨٩م

* **الولـــي محمـــد :**

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . المركز الثقافي العربي . بيروت . ط١ / ١٩٩٠

* **يحـــي بن حمزة العلـــوى :**

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . مطبعة المقتطف القاهرة ١٩١٤م .

* **يوسف مسلم أبو العدوس (دكتور) :**

- النظرية الاستبدالية للاستعارة . حوليات كلية الآداب . الصادرة عن مجلس النشر العلمي . جامعة الكويت . الحولية الحادية عشرة ١٩٨٩/١٩٩٠ م .
- النظرية السياقية للاستعارة . حولية كلية الآداب (عين شمس) ١٩٨٨م .

المراجع الأجنبية :-

* Hugh. G. Petrie ,– Metaphor And Learning . In " Metaphor And Thought . Cambridge & London , Cambridge University Press , 1979
* Huime (T.E.) : Speculations , Edited By H. Read , Routledge and Kegan Paul , London 1960.
* Lewis (C. Day) : The Poetic Image , Jonathan Cape , London 1966.
* Max Black , " More About Metaphor " In Metaphor and Thought ".
* Max Black, Models And Metaphor, cornell Univ. press, Ithaca ,New York , 1962 .
* Nowottny (Winifred) : The Language Poets Use , the Athlone Press, London 1931 .
* Ortony . The Role Of Similarity In Similes And Metaphors – In " Metaphor And Thought " .
* Shibles (Warren A.) : Analysis of Metaphor , In The Light Of W.M. Urban,s Theories , Moutn , 1971
* Richards (I. A.) The Philosophy Of Rhetoric , oxford Univ Press , New York 1967 .
* Richard Boyd , Metaphor and Theorye Chenge, In " Metaphor and Thought " .
* Searle , (J. R.) Metaphor. In " Metaphor And Thought " Cambridge & London , Canbridge Univeristy Press, 1979 .

=======